ANTONIN PROUST

L'ART
SOUS LA RÉPUBLIQUE

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
G. CHARPENTIER ET E. FASQUELLE, ÉDITEURS
11, RUE DE GRENELLE, 11
1892

1110	50
9 R13	5

L'ART

SOUS

LA RÉPUBLIQUE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/lartsouslarpub00prou

ANTONIN PROUST

L'ART

SOUS

LA RÉPUBLIQUE

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
G. CHARPENTIER ET E. FASQUELLE, ÉDITEURS
11, RUE DE GRENELLE, 11

1892
Tous droits réservés.

THE

AVANT-PROPOS

Sous ce titre *l'Art sous la République*, je résume les rapports ou discours que j'ai publiés ou prononcés depuis quinze ans sur les questions qui intéressent les arts.

Ayant toujours eu cette conviction que le culte des arts ne constitue pas seulement l'une des plus pures jouissances de l'homme, mais qu'il est encore l'un des plus puissants auxiliaires de la fortune des nations, je me suis efforcé de faire entendre à mes contemporains que la société française, issue de la Révolution, a le devoir de conserver scrupuleusement, sans les dénaturer, les œuvres d'art qui lui ont été léguées par les siècles précédents; qu'elle doit en outre substituer à l'enseignement particulier, disparu avec les corporations, un enseignement analogue procédant de notions géné-

rales obligatoirement répandues, qu'il lui faut enfin encourager les arts en provoquant l'émulation dans toutes les branches de l'activité artistique.

Ce programme, qui exclut toute pensée de direction dans le sens étroit du mot, mais qui exige une collaboration étroite, une sorte de pacte de confiance entre l'action publique et l'action privée, nous avons voulu le mettre à exécution en 1881, Gambetta et moi, en constituant le ministère des arts.

Les événements parlementaires ont mis à néant notre entreprise, mais à défaut de l'application d'une vue d'ensemble, nous avons pu réaliser d'un commun accord un certain nombre d'œuvres utiles et semer des idées non moins utiles.

Notre grande préoccupation sous l'Empire, quand nous étions dans l'opposition, et depuis sous la République quand nous avons pu participer à l'exercice du pouvoir, a toujours été de munir le travail national des armes qui lui sont nécessaires. Peu d'hommes ont eu une plus juste conception de l'art que Gambetta. Et je n'ai connu personne qui en parlât mieux, parce que je n'en ai point connu qui l'aimât davantage. Il avait de plus cette suprême

vertu d'apporter dans la poursuite du bien une sérénité d'esprit, une bonne humeur, en un mot cet optimisme qui est l'un des éléments du succès.

Lorsqu'en 1876, nous avions décidé de demander au Conseil supérieur des Beaux-Arts la création du musée des moulages français, qui est aujourd'hui au Trocadéro, et que notre proposition fut repoussée avec une unanimité touchante par les représentants officiels de l'art, il me dit en souriant : « Les mêmes hommes qui combattent notre musée seront les premiers à l'admirer quand il sera fait, car il se fera. Peut-être même revendiqueront-ils hautement l'honneur d'en avoir pris l'initiative. » Et il rappelait à ce propos l'anecdote du passant qui ayant laissé tomber une pièce de vingt francs sur l'asphalte du boulevard, vit tant de personnes s'échauffer pour la rechercher qu'il prit le parti de se retirer, persuadé que si on la retrouvait, il aurait grand'peine à s'en dire le propriétaire.

« Vous avez été, mon cher ami, me dit-il au lendemain de la chute du ministère du 14 novembre, le premier ministre des Arts. Vous serez vraisemblablement le dernier ; mais notre programme sera repris sous une autre

forme, parce qu'il est dans la force des événements qu'il soit repris et exécuté. Qu'importe, en effet, l'étiquette sous laquelle le progrès se réalise, pourvu qu'il se réalise? »

Ces paroles de sagesse m'ont constamment servi de règle de conduite. J'ai vu nombre de gens s'agiter autour des idées que nous avions l'un et l'autre formulées ou puisées dans la tradition de cette vaillante démocratie française qui, avec son langage clair et précis, avec sa juste conception de toutes choses, a toujours trouvé des défenseurs de ses aspirations généreuses. Et je me suis attaché à associer tous ces braves gens à ce que je tiens pour profitable à mon pays.

Si je ressens, d'ailleurs, aujourd'hui une grande satisfaction, c'est de voir qu'à la suite de l'exposition centennale de 1889, dont j'avais si longtemps caressé le projet avec Gambetta, bien des dévouements ont surgi qui servent avec un patriotisme au-dessus de tout éloge cette admirable cause de l'art français, à laquelle j'ai toujours été et je demeure si profondément dévoué.

ANTONIN PROUST.

L'ART
SOUS LA RÉPUBLIQUE

CHAPITRE PREMIER

L'ADMINISTRATION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

I

Aucun de nos services publics, a dit très justement M. Édouard Charton dans le rapport qu'il a présenté à l'Assemblée nationale, au nom de la commission des services administratifs, n'a subi plus de modifications que celui des Beaux-Arts, soit dans ses rapports avec les autres services, soit dans ses attributions.

Sous l'ancien régime, il était compris dans l'administration des bâtiments royaux, et il a longtemps fait partie de l'administration des domaines.

Sous la République, il est rattaché au ministère de l'Intérieur, où il est divisé en trois bureaux, puis en trois sections. Il constitue à ce moment une administration des plus importantes.

Le premier Empire le réduit à un seul bureau. La Restauration en fait une division. La monarchie de 1830 l'enlève au ministère de l'Intérieur pour le donner au ministère du Commerce et des Travaux publics. 1833 et 1834 le partagent entre l'Intérieur et l'Instruction publique.

En 1848, il relève des musées.

En 1853, on le fait entrer au ministère d'État; douze ans plus tard, il est attribué à la maison de l'Empereur et y demeure jusqu'à l'année 1870, qui amène une nouvelle transformation. A cette époque, un décret constitue un ministère des Beaux-Arts qui est doté, on ne sait pourquoi, de l'administration des haras, qu'on lui retire quelques mois après pour lui donner les sciences et les lettres.

Le 28 août 1870, le ministère des Beaux-Arts est supprimé, et les services sont transportés provisoirement au ministère de l'Instruction publique qui, après le 4 septembre, abandonne au ministère des Travaux publics

la direction des Bâtiments civils, et laisse aux musées une indépendance contre laquelle réagit le décret du 8 mars 1874.

Depuis lors, et jusqu'à ce jour, on a tenu les services des Beaux-Arts dans une excessive et constante mobilité. Ils ont tour à tour constitué une direction, une direction générale, un sous-secrétariat d'État. Ils ont même, en 1881, contribué avec d'autres services à la formation d'un ministère spécial, le ministère des Arts.

Deux idées ont présidé à la formation de ce ministère. « La France nouvelle, écrivait en 1821 M. Guizot, a le devoir de construire partout son gouvernement. » En matière d'art, le gouvernement est avant tout l'organisateur de l'enseignement. La Révolution l'avait si bien compris qu'elle décréta l'enseignement obligatoire du dessin dans tous les établissements d'instruction, institua des écoles spéciales pour cet enseignement, y intéressa les sociétés savantes des départements, créa les musées, organisa le Conservatoire des arts et métiers, inaugura les expositions universelles, élargit les expositions annuelles de peinture et de sculpture et prescrivit de « ne rien détruire des monuments

du pays, pas même les emblèmes royaux. »

En même temps, pour remplacer et développer l'enseignement de la musique qui avait été jusque-là exclusivement donné par les maîtrises des cathédrales, elle fonda l'Institut national de musique, devenu le Conservatoire; puis complétant cette œuvre de régénération artistique qui a été si outrageusement calomniée par des écrivains qui sont allés jusqu'à nier les actes publics que je rappelle, elle donna la plus entière liberté à l'art dramatique, sans négliger de laisser sous la protection immédiate du gouvernement et d'encourager par des subsides les théâtres qui devaient porter cet art à sa plus grande hauteur.

Lorsque vint le Consulat, l'œuvre de la Révolution avait reçu de rudes atteintes; le dessin était délaissé dans les établissements d'instruction, les écoles spéciales avaient presque entièrement disparu, les sociétés départementales dépérissaient, l'enseignement donné dans les musées n'était plus fortifié par des cours spéciaux; le Conservatoire des arts et métiers s'écartait du but que lui avaient assigné ses fondateurs, les monuments historiques étaient négligés, la dotation du Con-

servatoire de musique était supprimée et la liberté des théâtres amoindrie, sans profit pour l'art dramatique.

Malgré cet abandon de la pensée de 1789, l'impulsion donnée aux arts par la Révolution avait été tellement forte que pendant la première moitié de ce siècle l'École française jeta un éclat sans précédent et s'éleva jusqu'au sublime, particulièrement dans ce bas-relief de l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile qui restera comme l'une des plus admirables conceptions de l'esprit humain et comme l'expression la plus pure du grand mouvement de la France régénérée.

Des rares écoles qui avaient survécu, il sortit toute une légion d'artistes, qui, repris et fortifiés par l'enseignement des hommes de la Révolution, devinrent à leur tour des maîtres dans toutes les branches de l'art ; mais l'éducation professionnelle ne reçut pas l'extension que les lois de 1791 et de 1792 avaient voulu lui donner.

En 1806, en 1814, en 1819, en 1834, on se préoccupa de la nécessité de reprendre à ce point de vue l'œuvre de la Révolution et d'encourager l'enseignement de ces arts décoratifs qui, se ramifiant à l'infini, embrassent et

vivifient toute l'industrie française. Des hommes, qui s'étaient voués à cette entreprise, obtinrent du gouvernement de juillet que l'on rendît obligatoire l'enseignement du dessin dans les établissements de l'Université, mais la loi n'eut d'effet que pour nos écoles spéciales. Ces mêmes hommes réclamèrent en 1845 la création d'un musée d'art industriel où se feraient des cours professionnels. « La France, disaient-ils dans leur programme, a le devoir de favoriser l'enseignement de l'art allié à l'industrie ; il y va de son avenir. »

De 1850 à 1855, nouvelle tentative, nouvel échec.

En 1855, à l'Exposition universelle, on obtint toutefois une galerie particulière pour l'art industriel, et en 1861 le gouvernement impérial consentit à laisser organiser au Palais de l'Industrie la première exposition indépendante, qui fut renouvelée en 1863, et amena le développement de *l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, qui depuis a fusionné avec la société du musée des arts décoratifs et est devenue l'Union centrale des arts décoratifs, dont l'action a été grande sur le progrès des arts dans ce pays. Mais ces efforts individuels ne pouvaient aboutir au

résultat qu'on en avait attendu, dans un pays où l'on fait peu de cas de l'initiative privée et où l'on espère tout du concours, de l'aide et de la protection de l'État. Il eût fallu pour réussir que l'État donnât, comme l'avait justement pensé la Révolution, ce large enseignement qui répand les principes généraux de l'art sans épouser les querelles des systèmes particuliers. Il eût fallu qu'il relevât les écoles de dessin dans les départements et qu'il y intéressât les municipalités par des subventions données selon le mérite des établissements ; mais au lendemain de la loi de 1850, qui avait rayé l'enseignement du dessin de son programme, le gouvernement ne prenait qu'un médiocre intérêt à tout ce qui pouvait vulgariser le sentiment de l'art.

Cependant tandis que l'Empire négligeait ainsi notre intérêt national, on créait à l'étranger des musées d'art industriel, on fortifiait les écoles de dessin, on ouvrait des cours d'enseignement professionnel.

« A Londres, dit M. de Laborde dans un rapport sur l'Exposition de 1867, on avait, après l'Exposition de 1851, acquis généralement cette conviction que les arts sont la plus puissante machine de l'industrie. Aussi chaque

nation prit-elle la ferme résolution de conquérir à tout prix ce mobile de nos succès. Les États étrangers formèrent le projet d'organiser cette machine avec d'autant plus de confiance qu'ils se disaient que les arts comme les sciences sont la propriété commune de l'humanité, et qu'en les protégeant aussi bien et mieux que la France on pouvait atteindre aussi loin et plus loin qu'elle. »

De là les créations de musées et d'écoles d'art industriel dans toute l'Europe. De là ce mouvement en faveur de l'enseignement technique qui bat en ce moment son plein.

Ému de cette situation, M. Laboulaye réclamait dès 1867 une réorganisation du Conservatoire des arts et métiers : « L'élégance, le goût, écrivait-il, sont les qualités qui font le mérite des beaux-arts. C'est l'application de ceux-ci à l'industrie ou du moins l'emploi des facultés que leur culture développe qui fait le prix des œuvres de l'art industriel. Or, il n'y a guère pour les faire naître, pour les répandre, de cas à faire sur les cours actuels du Conservatoire des arts et métiers. C'est l'étude des maîtres qui conduit le plus souvent l'artiste à saisir les conditions de la beauté. Par suite, de même que nos musées de peinture et de

sculpture sont du plus puissant secours pour former des peintres et des sculpteurs, de même un riche musée renfermant des chefs-d'œuvre de l'art industriel est une fondation nécessaire pour assurer la prééminence du goût français dans les progrès de l'industrie. C'est ce qu'ont bien compris les Anglais qui, aussitôt après la leçon de 1851, fondèrent le musée industriel de Kensington. Quand nous déciderons-nous à vulgariser l'enseignement de l'art? »

Plus tard, en 1874, c'est aux acclamations des travailleurs que le directeur des Beaux-Arts prononçait les paroles suivantes :

« La grande question des écoles de dessin, de l'enseignement du dessin appliqué à l'industrie nous presse, nous saisit. Plus moyen de s'y soustraire ! Chaque jour pendant lequel nous essayons de lui échapper cause une perte énorme à l'industrie de notre pays et, pis que cela, est un danger pour son avenir ; car chaque jour voit l'effacement de ses traditions, la dispersion de ses meilleurs ouvriers, le découragement de ses plus vaillants patrons, et le progrès, à nos dépens, de la prospérité étrangère. »

Et M. de Chennevières ajoutait : « Il est nécessaire, il est urgent, de créer une admi-

nistration des arts qui soit l'intermédiaire entre les arts proprement dits et les arts industriels, qui sont une application des premiers. »

C'est à ce desideratum qu'on entreprit de donner satisfaction en constituant, le 14 novembre 1881, le ministère des Arts. Voici en quels termes le rapport au Président de la République justifiait cette création :

« Depuis bientôt trente ans, les nations étrangères ont multiplié les institutions destinées à favoriser l'enseignement de l'art à tous ses degrés et dans toutes ses applications, et nous avons pu constater à l'Exposition universelle de 1878, combien ont été rapides, grâce à la prévoyance de leurs gouvernements, les progrès accomplis dans les industries d'art par des peuples qui n'étaient encore naguère que nos imitateurs et qui sont devenus nos rivaux.

« La constatation de cet état de choses a donné lieu en France à un véritable mouvement d'opinion en faveur d'institutions qui ont donné partout de si prompts et de si précieux résultats. Après avoir rappelé que c'est la France qui a, la première, ouvert les conservatoires et les écoles d'arts et métiers,

que c'est à l'initiative des hommes de la Révolution que sont dus les musées et les cours spéciaux qui assurent l'alliance de l'art et de l'industrie, on a justement fait remarquer que, dans nos sociétés modernes, il ne suffit pas de développer le goût et la culture des beaux-arts, mais que l'assistance que l'art peut donner à l'industrie a une importance considérable au point de vue économique et social, puisqu'elle tranforme les conditions du travail et exerce une influence décisive sur les forces productives d'une nation. »

Les hommes qui arrivèrent au pouvoir, le 14 novembre 1881, étaient pénétrés de cette idée que l'art est un et qu'il ne convient de différencier les artistes que par le degré d'inspiration. Nous sommes victimes d'une mauvaise locution et d'une locution qui n'est pas d'ancienne date. C'est la haine des maîtrises, c'est le dédain que celui qui se qualifiait d'artiste professait pour l'artisan, qui a donné naissance, il n'y a pas plus de deux cents ans, à cette distinction de l'art et des beaux-arts.

Il fut admis un beau jour, par des statuts rédigés en bonne et due forme par devant les notaires et garde-notes du roy que, désor-

mais, la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture constitueraient un domaine spécial appelé le domaine des Beaux-Arts, que l'on y ajouterait la gravure, la mosaïque, la tapisserie, autant que ces procédés à la fois artistiques et mécaniques auraient l'insigne honneur de conserver les produits des beaux-arts. Celui qu'on appelait dédaigneusement l'artisan garda de son mieux ses traditions d'enseignement; il eut la bonne fortune de rencontrer, parmi les artistes, des hommes qui, au risque de se faire excommunier, consentirent à lui prêter assistance. Mais notre siècle a accentué la division. Et c'est à notre siècle qu'il appartient de la faire disparaître et de confondre dans une même famille tous ceux qui servent l'art avec un égal degré de conviction. C'est dans cet intérêt d'union que fut constitué le ministère des Arts.

II

Le ministre des Arts partagea les services qu'il avait empruntés aux ministères de l'Instruction publique, du Commerce et de l'Intérieur entre quatre grandes sections : 1° le

secrétariat général ; 2° la direction de l'enseignement ; 3° la direction de la conservation ; 4° la direction de la construction et de la décoration.

Le secrétariat général avait dans ses attributions le personnel de l'administration centrale et des services extérieurs, les opérations centrales de la comptabilité et de l'ordonnancement, le contentieux, le matériel du ministère, les affaires générales ne ressortissant pas directement au cabinet du ministre ni à aucune direction.

La direction de l'enseignement comprenait : 1° l'enseignement des principes généraux de l'art dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices, dans les écoles primaires et primaires supérieures, dans les collèges communaux, dans les lycées de jeunes gens et de jeunes filles, dans les écoles municipales, dans les écoles de départements ; 2° l'enseignement technique et spécial à chaque industrie, le Conservatoire des arts et métiers, les manufactures nationales, les écoles d'arts et métiers, l'École de Cluses, les écoles d'art décoratif, les écoles dites professionnelles ; 3° l'enseignement supérieur de l'art, l'Académie de France à Rome, les écoles nationales des

Beaux-Arts, les conservatoires, succursales et écoles de musique et de déclamation, les théâtres et concerts subventionnés à Paris et dans les départements.

La direction de la conservation comprenait : 1° les musées dits nationaux, les musées des villes et des départements, les archives, le dépôt légal, la bibliothèque, les publications de toute nature, les souscriptions aux ouvrages d'art et les inspections ; 2° les monuments historiques, cathédrales et édifices diocésains, l'inventaire des richesses d'art de la France, le mobilier national, les régies, les musées de Cluny et du Trocadéro et les missions.

Enfin, à la direction de la construction et de la décoration ressortissaient : la construction dans les bâtiments civils et les palais nationaux, la décoration dans les bâtiments civils, dans les palais nationaux et en général dans tous les édifices publics, sur les places et dans les jardins publics à Paris et dans les départements, avec les acquisitions et commandes d'objets d'art et l'organisation des fêtes publiques.

Cette division logique une fois faite, le ministre s'occupa d'assurer les réformes néces-

saires. La direction de l'enseignement, de beaucoup la plus chargée, appelait les réformes les plus promptes et les plus profondes. Il lui était tout d'abord attribué l'enseignement des arts du dessin.

On a, depuis 1876, tenté de véritables efforts en faveur de l'organisation de l'enseignement des arts du dessin, et la question aurait déjà reçu la solution attendue si une persistante indécision sur la marche à suivre n'avait fait perdre un temps précieux. On n'a pas su se mettre d'accord sur la définition du but à atteindre et, par suite, sur la méthode à adopter pour atteindre ce but. Il a été beaucoup et très longuement écrit sur ce sujet. Des hommes, dont on ne saurait contester la haute compétence, ont longuement recherché si le développement de l'enseignement des arts du dessin se proposait de faire des artistes ou simplement des artisans, et s'il fallait, ce premier point décidé, donner la préférence à la méthode scientifique sur ce que l'on a appelé la méthode artistique.

La question est, je crois, mal posée en de pareils termes. Ce qu'il faut admettre, c'est que l'enseignement des principes généraux du dessin constitue une science, la science de la

lecture et de l'écriture des formes. Dès lors, si l'on veut bien reconnaître qu'il n'est point une profession qui ne soit intéressée à connaître cette science, il devient inutile de rechercher par avance ce que deviendront ceux qui l'apprennent. Il suffit de décider que l'on adoptera au point de départ les procédés scientifiques, c'est-à-dire les procédés d'enseignement qui donnent, par l'observation directe de la nature et par l'analyse raisonnée de cette observation, à l'œil la sûreté et à la main la précision. On est d'autant plus autorisé à prendre une semblable mesure que, loin de nuire aux conceptions ultérieures de l'esprit, la méthode scientifique leur permet de se dégager avec d'autant plus d'assurance que les règles premières auraient été plus formelles, je pourrais dire plus géométriques. Il n'y a donc pas sur ce point d'hésitation possible. Il faut se hâter de réformer dans toutes nos écoles qui se proposent l'enseignement des principes généraux du dessin la méthode soi-disant artistique qui y est en usage et qui confond trop souvent la science du dessin avec la facilité de copier une estampe.

Pénétré de ces sentiments, le ministre des Arts soumit à la signature du Président de la

République un projet de loi qui partageait en trois catégories les établissements donnant l'enseignement des arts du dessin :

1° Les écoles d'enseignement supérieur, dites écoles des Beaux-Arts ;

2° Les écoles d'enseignement secondaire, dites écoles d'arts et métiers, écoles d'arts ou écoles de profession ;

3° Les écoles de dessin et de modelage et les cours spéciaux d'enseignement des principes généraux des arts du dessin.

Le projet définissait les méthodes, les conditions d'examen pour le professorat ainsi que toutes les questions relatives à cet enseignement des arts du dessin qu'il avait pour objet d'organiser.

D'autre part, pour introduire la réforme dans les établissements de l'Université, le ministre des Arts, d'accord avec son collègue de l'Instruction publique, proposa au Président de la République deux décrets. Aux termes du premier, le ministère des Arts intervenait dans l'enseignement du dessin donné dans les établissements de l'Université par la présentation des candidats au diplôme de professeur, par les primes attribuées aux cours et aux élèves, par l'inspection et enfin

par des subventions destinées à l'amélioration des installations scolaires. Il soumettait les programmes d'enseignement au Conseil supérieur de l'instruction publique, devant lequel il pouvait être appelé à discuter ses propositions. Le second décret instituait à Paris, pendant les vacances de Pâques, un congrès de professeurs de dessin et des conférences pédagogiques sur l'enseignement du dessin.

Enfin le ministre des Arts prépara un projet de loi qui créait une caisse pour la construction et l'aménagement des bâtiments scolaires spécialement affectés à l'enseignement des arts.

Ainsi l'administration des Arts se proposait soit de multiplier les écoles ayant en vue un enseignement plus spécial, soit de seconder par des subventions celles dont la création pourrait être due à l'initiative privée. Mais, pour agir avec plus de sûreté, pour convaincre aussi de la nécessité d'agir ceux qui hésitent encore à croire que nos industries soient menacées, le ministre des Arts adressa au Président de la République un rapport qui concluait à la nomination d'une commission d'enquête sur les ouvriers et les industries d'art. Cette commission se réunit pour la première fois le

4 janvier 1882, dans la bibliothèque du Conservatoire des arts et métiers. Elle siégea sans interruption jusqu'au milieu de 1883 et ses travaux ont été résumés dans un rapport que j'eus l'honneur de présenter et qui exprimait les vœux suivants :

1° Impulsion à donner à l'enseignement du dessin dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices et, par suite, dans les écoles primaires;

2° Participation plus grande des écoles manuelles d'apprentissage aux subventions de la caisse des écoles;

3° Création d'écoles et musées d'art industriel et encouragements à donner aux écoles et musées d'art industriel créés par l'initiative privée, au moyen d'une dotation spéciale de cinq millions;

4° Nécessité d'unifier les programmes qui se rapportent à l'enseignement des arts à tous les degrés et dans toutes leurs applications, et d'unifier la direction à donner à cet enseignement par la constitution d'un conseil choisi par les administrations intéressées et l'organisation d'une seule et même inspection pour tous les établissements qui donnent l'enseignement des arts.

La sollicitude du nouveau ministère se porta tout spécialement sur les écoles d'enseignement supérieur. Le ministre était convaincu de la nécessité de donner dans les écoles des Beaux-Arts, à côté de l'enseignement spécial à chacune des branches de l'art, un enseignement général, c'est-à-dire un enseignement embrassant la connaissance de tous les arts. Il pensait que ce qu'il s'agissait d'instituer à l'École des Beaux-Arts de Paris, c'était des cours théoriques et pratiques qui fortifiassent l'enseignement général et l'enseignement spécial en plaçant à l'entrée de l'École les garanties que l'État est en droit d'exiger de toute institution dont il prend la responsabilité. Je reviendrai d'ailleurs sur ce point en parlant des devoirs d'enseignement qu'a l'État en matière de beaux-arts.

Des réformes dans l'enseignement supérieur de l'art appelaient nécessairement des modifications dans les règlements de l'Académie de France, à Rome. Il ne saurait être contesté que la faculté de voyager ou de séjourner non seulement dans les pays où, à côté des musées et des bibliothèques, sont demeurés debout les monuments des civilisations disparues, mais encore dans les contrées

où l'aspect de la nature et l'allure de ceux qui les habitent peuvent développer les aptitudes de certains talents, est des plus profitables au développement de l'art, et il serait, en outre, injuste de méconnaître que la vie en commun dans un centre comme la villa Médicis a pu, parfois, donner d'heureux résultats. Mais le ministre des Arts pensait que le séjour exclusif à Rome ou dans certaines parties de l'Italie, déjà très amendé par les dispositions du décret de 1863, n'avait plus de raison d'être. Il estimait que si ce séjour peut être facultatif, il ne doit pas être obligatoire, et qu'en outre, ce n'est pas seulement à Rome et en Italie, mais en France et puis à Athènes, au Caire, et, à défaut des écoles qui existent ou qui se forment dans ces deux villes, dans les palais de nos légations, que doivent avoir accès les artistes qui obtiennent les récompenses donnant droit au voyage ou au séjour à l'étranger. Il se proposait donc de modifier la procédure adoptée pour l'attribution des prix de Rome, aussi bien que celle à laquelle on a eu jusqu'ici recours pour donner les prix du Salon, ou pour distribuer les bourses de voyage.

En ce qui concerne les musées, le ministre des Arts fit rendre un décret qui réorganisait

les musées en les divisant en deux catégories : les musées d'État et les musées des départements et des villes. C'est ce même décret qui institua l'école du Louvre, destinée à recruter le personnel des administrateurs, conservateurs, conservateurs-adjoints, attachés, inspecteurs des musées, conférenciers, bibliothécaires et archivistes. Il constituait un comité qui devait être consulté sur les dons et legs faits en faveur des musées de l'État et sur les acquisitions extraordinaires proposées au profit de ces mêmes musées.

Telles sont quelques-unes des réformes que le ministère des Arts avait préparées ou dont il avait prévu l'exécution. Le 26 janvier, le ministère Gambetta était renversé : les services, dont la réunion avait permis de constituer ce ministère des Arts, qui, dans la pensée de ses fondateurs, devait être le véritable ministère du travail, ces services étaient restitués à leurs anciens départements et la plupart des réformes projetées étaient abandonnées.

Depuis, les services des Beaux-Arts ont tour à tour constitué un sous-secrétariat d'État, une direction générale, une direction. Dernièrement, une modification importante a

été faite dans l'organisation des bureaux que groupe la seconde section du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Par un décret en date du 5 juillet 1890, les Bâtiments civils ont été transférés au ministère des Travaux publics.

Le rapport qui précède le décret du 5 juillet renferme de nombreuses inexactitudes. En premier lieu, le service des Bâtiments civils n'a pas été créé par la Convention. Le décret du 12 germinal an II, qui a constitué les comités conventionnels, maintient la décision prise par l'Assemblée nationale. Ce décret place à l'Intérieur, dans la section des travaux publics, les ponts et chaussées, mines, constructions civiles. Ce même décret met tous les monuments dans la section des arts, à l'Instruction publique. Ce n'est que sous le Consulat que l'on rencontre un premier essai de service spécial des Bâtiments civils. Mais l'organisation n'a été réellement complète qu'en 1838.

En second lieu, il n'est pas exact de dire que sous le second Empire, le système d'administration a été de réunir les Bâtiments civils aux Beaux-Arts. Le second Empire a duré dix-huit années, et les Bâtiments civils ont été réunis

aux Beaux-Arts pendant sept mois, du 27 janvier 1870 au 6 septembre 1870. Il est non moins inexact d'attribuer le rattachement des Bâtiments civils aux Travaux publics, opéré le 6 septembre 1870 par le gouvernement de la Défense nationale, au respect de la logique et des traditions. Le gouvernement de la Défense nationale a confié, le 6 septembre 1870, à M. Dorian, ministre des Travaux publics, tout ce qui pouvait l'aider dans l'œuvre de défense qu'il avait mission de conduire.

Le rapport ajoute que dans l'organisation du ministère des Arts le service des Bâtiments civils et celui des Beaux-Arts sont demeurés juxtaposés. C'est encore là une erreur. Les deux services ont été fusionnés le 23 novembre 1881 comme en témoigne le décret du 22 novembre 1881. C'est le décret du 30 novembre 1882 qui a rétabli la direction des Bâtiments civils et rendu aux deux services précédemment mêlés leur autonomie.

Ce qu'il faut retenir du décret du 5 juillet 1890, c'est qu'il déplace la question, mais ne la tranche pas. Lorsqu'on demandait la réunion des Bâtiments civils aux Beaux-Arts, on faisait justement observer que l'on éviterait ainsi des conflits entre départements minis-

tériels. Mais la meilleure raison invoquée était certainement celle que l'on puisait dans la nécessité de ne pas séparer la construction de la décoration de l'édifice. En 1882, on a renoncé à cette association et on a restitué au service des Bâtiments civils son indépendance. Le progrès eut été, au contraire, de fortifier l'association naturelle des services qui avaient été réunis en 1881, mais tout le monde ne comprend pas le progrès de la même façon. Pour ma part, j'ai toujours considéré l'architecte comme le metteur en scène, comme le maître d'œuvres. Nos pères, qui avaient cette conception, nous ont légué, grâce à elle, des monuments d'une harmonie parfaite où chaque chose est à place et où nous ne voyons jamais de ces discordances qui choquent dans les constructions modernes.

Quoi qu'il en soit des remaniements qu'a successivement subis l'organisation centrale des Beaux-Arts, j'adopterai, pour l'étude des questions que cette organisation soulève, la division que le ministère des Arts avait introduite, à savoir l'enseignement, la conservation, la construction et la décoration. Mais avant de procéder à cette étude, une réflexion s'impose.

III

Il est incontestable que nous sommes aujourd'hui en présence d'une organisation des Beaux-Arts qui ne correspond pas à l'état de nos mœurs. Si nous reconnaissons en effet que, dans notre siècle de travail et de rivalité à outrance de la main-d'œuvre, l'écriture de la forme n'est pas moins indispensable que l'écriture des signes du langage, nous ne pouvons nous décider à la rendre, de la base au sommet de notre éducation, rigoureusement obligatoire. Nous professons le même dédain pour l'enseignement des principes de la prononciation, de la diction, de l'émission vocale, ce qui peut paraître étrange dans un pays où la parole tient une si grande place.

Ce n'est point que nous n'ayons fait de sérieux efforts pour multiplier, pour fortifier les écoles destinées à développer la connaissance de tous les arts. Mais cet enseignement n'a pas pris dans l'éducation générale la place qui lui appartient. Il est toujours considéré comme d'agrément bien plus que d'utilité, et nous trouvons tout naturel qu'il soit disséminé dans des ministères différents sous des appel-

lations spéciales et avec une portée limitée. Il y a évidemment là une réforme à accomplir. On pourra plus ou moins l'ajourner ; elle se fera forcément.

Il n'est pas possible en effet que l'on persiste à ne pas généraliser l'enseignement des arts à la base de notre éducation, à ne pas lui donner à ce point de départ l'unité de méthode qu'il réclame, à ne pas lui concéder la variété dans les applications lorsqu'il arrive à un degré plus élevé, et à ne pas lui rendre, au degré supérieur, la liberté qui lui est nécessaire. Lorsque le pouvoir royal, par l'édit de 1648, a séparé les beaux-arts des arts, lorsqu'il a créé un privilège pour les peintres, sculpteurs et architectes, en leur adjoignant ceux des graveurs, tapissiers et céramistes qui avaient, sous la protection du roi, mission de multiplier, de propager et d'augmenter la durée des produits des beaux-arts, lorsqu'il a été déclaré que tout artisan qui se qualifierait d'artiste encourrait une peine de mille livres d'amende, le pouvoir royal a pris une mesure conforme à ses doctrines. Mais aujourd'hui, de tels préjugés n'ont plus de raison d'être ; il devient impossible de ne pas admettre que l'enseignement initial du dessin est utile à

tous les citoyens et que, des écoles normales qui forment les instituteurs et les institutrices, il doit pénétrer dans l'école primaire. On ne saurait méconnaître qu'il faut varier les applications de ce même enseignement selon les professions qu'elles peuvent seconder, et quant à l'enseignement supérieur, on a peine à concevoir la survivance de méthodes qui ne se bornent pas à apprendre la langue des arts, mais qui ont encore la prétention d'enseigner par des procédés infaillibles comment on en doit user.

Quand on se demande comment de telles anomalies ont pu subsister, on en trouve aisément la raison dans ce qu'on appelle le respect des traditions, que nous confondons souvent avec le respect de la routine. La France nouvelle a, dans le domaine des arts, greffé son gouvernement sur l'ancien. Il est en effet des établissements scolaires où, conformément aux anciens usages, le dessin est demeuré facultatif. Il en est d'autres qui sont subventionnés par deux, quelquefois par trois administrations qui donnent des instructions contradictoires. La forme moderne de l'encouragement pour les artistes consiste dans des prix et des bourses de voyage attribués à la fin

des expositions annuelles. On a cependant maintenu la vieille forme de l'Académie de Rome avec la claustration des concurrents, les exigences de séjour et les travaux mythologiques des élèves. La villa Médicis, — qu'il faudrait inventer si elle n'existait pas, parce qu'elle est une force politique, — la villa Médicis, qui est une de ces stations artistiques de la France qu'il est nécessaire de multiplier, et qui pourrait utilement recevoir chaque année un grand nombre de lauréats plus fréquemment renouvelés, est réservée à un petit nombre de jeunes gens issus d'une éclosion artificielle visiblement impuissante.

Et ce n'est pas seulement dans le domaine de l'enseignement qu'il est nécessaire d'apporter la simplification des rouages, l'économie des dépenses et l'activité plus grande, c'est dans tous les services qui intéressent l'administration des arts. Il n'est personne qui puisse contester que les louables efforts tentés depuis quelques années sont constamment paralysés par un attachement aux anciens préjugés, et par un attachement mal compris. Ainsi nos Manufactures nationales, qui ont été à leur début et qui devraient être plus que jamais de grandes écoles d'application, n'ont gardé de

leur ancienne destination que la fonction d'établissements coûteux, sans action réelle sur la production extérieure. L'organisation de nos musées appelle les réformes que M. Olivier Rayet a signalées dans le remarquable rapport sur les musées d'Europe qu'il a présenté en 1881.

Mais la constitution d'une administration des arts en rapport avec nos besoins ne peut être faite que par l'initiative du Gouvernement. J'ajoute qu'elle ne doit être tentée qu'à l'aide de procédés de conciliation. Il ne saurait en effet être question de renouveler aujourd'hui des conflits d'attributions, des querelles de privilèges. Il faut examiner la question dans son ensemble et la régler à l'amiable, en prenant en considération l'intérêt général et en faisant partout pénétrer cette conviction que les intérêts particuliers doivent s'incliner devant cet intérêt général.

On conçoit aisément que l'Université ait la prétention de demeurer maîtresse de ses programmes et que, pour réagir contre l'impulsion donnée dès 1876 à l'enseignement du dessin, elle en arrive à réduire cet enseignement obligatoire à une heure et demie par semaine, en admettant la faculté de dispense, ce qui est

revenir à l'enseignement facultatif. On comprend que, avec la surcharge des programmes, ce même enseignement du dessin soit assez négligé pour ne pouvoir pénétrer qu'à titre d'exception dans l'école primaire. On n'éprouve aucune difficulté à reconnaître, quand on fait partie de l'administration du Commerce, que cette administration doit enseigner les arts à un tout autre point de vue que l'administration des Beaux-Arts. De même, selon que l'on est attaché au service des Bâtiments civils, des Palais nationaux, des Monuments historiques, des Édifices diocésains ou des Constructions scolaires, on admet aisément que chacun de ces services ne peut concevoir de la même manière l'action de l'État sur les édifices publics. Il est de toute évidence qu'à l'Académie des Beaux-Arts on se refuse à entrevoir un enseignement autre que celui qui est donné depuis deux siècles. On a beau constater chaque année que les méthodes s'affaiblissent, que les résultats sont mauvais; on met son amour-propre à ne point céder et on lève les bras au ciel à la pensée qu'une modification quelconque pourrait altérer les vieilles coutumes.

Toutes ces convictions sont absolument

respectables, mais l'intérêt général est plus respectable encore. Or, il est de l'intérêt général de simplifier, d'économiser, d'activer et de fortifier.

CHAPITRE II

L'ENSEIGNEMENT

I

J'ai parlé plus haut de l'Académie de France à Rome. L'un des principaux arguments des défenseurs de l'Académie de France et de son organisation est la nécessité pour la France de ne pas se dessaisir de la villa Médicis où l'Académie est installée depuis le commencement du siècle. L'argument n'a pas la valeur qu'on lui prête, la possession de la villa Médicis et l'usage que l'on en peut faire n'étant nullement liés au maintien de l'organisation de l'École de Rome.

L'installation de l'Académie de France à Rome date de 1666. En 1664, le roi avait promis « de donner pension pour aller à Rome » quand l'Académie royale, créée en 1648, le jugerait à propos. Deux ans après, un édit royal

établissait l'Académie de France à Rome. A ce moment, on ne voyait l'art qu'à travers l'Italie. « Louis XIV, dit un mémoire de l'Académie, voulant que la France eut des artistes, envoya des pensionnaires à Rome. » Il faut rendre cette justice au premier règlement de l'Académie de France qu'il était modeste et sage. A côté du travail personnel, ce règlement avait institué des études communes d'arithmétique, de géométrie, de perspective, d'architecture et de dissection », de telle sorte que la vie commune n'était que le complément et la conséquence de la communauté d'éducation.

Aujourd'hui, à la suite de décisions de l'Académie des Beaux-Arts et des trois décrets de 1795, de 1863 et de 1871, voici quel est le régime de l'École de Rome.

L'École de Rome est administrée et régie par un directeur nommé par décret, sur une liste de trois candidats, présentée par l'Académie des Beaux-Arts. Le directeur est nommé pour six ans et ses pouvoirs peuvent être indéfiniment prolongés, par périodes successives de six années. Il exerce ses fonctions administratives sous le contrôle du ministre, ses fonctions d'enseignement sous le contrôle de

l'Académie des Beaux-Arts, avec laquelle il correspond directement pour tout ce qui concerne les travaux des pensionnaires et intéresse leurs études.

Les lauréats des grands prix de peinture, de sculpture et d'architecture sont pensionnés pendant quatre ans; les graveurs en médailles pendant trois ans seulement. Les peintres, les sculpteurs et les graveurs sont tenus de rester à Rome jusqu'à l'expiration de leur pension. Les architectes passent leur quatrième année à l'École d'Athènes. Les articles 15, 16, 17 et 18 du règlement autorisent les pensionnaires à voyager pour leur instruction artistique. Mais le champ de leurs excursions est limité et subordonné à l'autorisation du directeur. Ils ne peuvent visiter que l'Italie, la Sicile et la Grèce; la Sicile seulement la seconde année, la Grèce la troisième. Tout pensionnaire qui se marie perd son droit à la pension. Le régime de l'École de Rome est l'internat. Les pensionnaires habitent la villa Médicis et y prennent leur repas à une table commune. Les études personnelles des pensionnaires sont rigoureusement obligatoires. Le choix des sujets n'est pas libre : il est soumis à l'autorisation du directeur. Le règlement prescrit,

d'ailleurs, les conditions d'exécution. Cette définition des travaux des élèves mérite d'être reproduite en entier.

Pensionnaires peintres. — Art. 28. Le pensionnaire peintre devra exécuter : Dans la première année de sa pension : 1° une figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle. Cette figure représentera un sujet qui sera emprunté soit à la mythologie, soit à l'histoire ancienne, sacrée ou profane ; 2° un dessin, d'après les peintures des grands maîtres, de deux figures au moins ; 3° un dessin, d'après une œuvre remarquable de sculpture de l'antiquité ou de la Renaissance, soit statue, soit bas-relief. — Dans la deuxième année : un tableau d'au moins deux figures nues ou en partie drapées, de grandeur naturelle. — Dans la troisième année : 1° une grande copie peinte, soit d'après un tableau ou une fresque de grand maître, soit d'après un fragment de tableau ou de fresque, de trois figures au moins. Ce fragment sera copié de la grandeur de l'original. Si toutefois l'original était de proportions colossales et que le pensionnaire voulût le réduire, les figures ne devraient pas avoir moins de deux mètres de proportion.

Cette copie demeure la propriété de l'État; 2° une esquisse peinte de sa composition dont le champ aura au moins 50 centimètres sur son plus petit côté. — Dans la quatrième année : un tableau de sa composition, de plusieurs figures de grandeur naturelle. Le sujet sera tiré soit de la mythologie, soit de l'histoire ancienne sacrée ou profane. Ce tableau n'aura pas plus de quatre mètres dans sa plus grande dimension. Le tableau qui constitue l'envoi de dernière année des pensionnaires peintres sera, lorsqu'il en paraîtra digne, signalé par l'Académie des Beaux-Arts à l'administration dans une lettre spéciale qui sera jointe au rapport annuel adressé au ministre.

Pensionnaires sculpteurs. — Art. 29. Le pensionnaire sculpteur devra exécuter dans la première année de sa pension : 1° un bas-relief d'une ou deux figures de grandeur naturelle, nues ou en partie drapées. Dans le cas où le bas-relief ne comprendrait qu'une figure, elle serait nécessairement nue. Le sujet sera emprunté soit à la mythologie, soit aux littératures ou à l'histoire ancienne sacrée ou profane; 2° une copie en marbre d'une statue antique qu'il aura choisie avec l'approbation du directeur. L'État fournit le marbre.

L'ébauche de la copie dont le pensionnaire est tenu d'exécuter les restaurations, s'il y a lieu d'en faire, lui est livrée, préparée à la grosse gradine. La copie en marbre demeure la propriété de l'État. — Dans la deuxième année : 1° une figure en ronde-bosse de sa composition et de grandeur naturelle ; 2° l'esquisse très arrêtée en bas-relief d'une composition ne comprenant pas moins de sept figures, lesquelles auront au moins 40 centimètres de proportion. — Dans la troisième année, le modèle d'une figure en ronde-bosse de la composition du pensionnaire, de grandeur naturelle; le modèle doit être mis à la disposition du directeur le 1er avril. — Dans la quatrième année, le pensionnaire doit exécuter en marbre la figure dont il a produit le modèle l'année précédente. L'État fournit le marbre de cette figure et il paie les frais de l'ébauche, qui doit être livrée au pensionnaire préparée à la grosse gradine. La statue qui constitue l'envoi de dernière année du pensionnaire sculpteur sera, lorsqu'elle en sera jugée digne, signalée par l'Académie des Beaux-Arts à l'administration dans une lettre spéciale qui sera jointe au rapport annuel adressé au ministre.

Pensionnaires architectes. — Art. 30. Le

pensionnaire architecte devra exécuter dans la première année de sa pension : quatre feuilles de détails d'après les monuments antiques de Rome et de l'Italie centrale ; ces détails seront au quart de l'exécution. — Dans la deuxième année : 1° quatre feuilles de détails d'après les monuments antiques de l'Italie ; les détails seront au quart de l'exécution ; 2° quelques détails d'architecture de la Renaissance. — Dans la troisième année : 1° deux feuilles de détails d'après un monument antique de l'Italie, de la Sicile ou de la Grèce ; rien de la France ; ces détails seront au quart de l'exécution ; — de plus un essai de restauration faisant connaître la nature et les parties essentielles de la construction de l'édifice. Cette première partie de l'envoi qui, dans son ensemble, ne comprendra pas moins de quatre feuilles, sera accompagnée d'un mémoire explicatif ; 2° des détails décoratifs extérieurs ou intérieurs et des ensembles d'architecture du moyen âge ou de la Renaissance. — Dans la quatrième année : la restauration d'un édifice antique ou d'un ensemble d'édifices antiques de l'Italie, de la Sicile ou de la Grèce, comprenant l'état actuel et l'état restauré avec des études de détails ; un mémoire explicatif

sera joint à ce travail. La restauration demeure la propriété de l'Etat.

Pensionnaires graveurs en taille-douce. — Art. 31. Le pensionnaire graveur en taille-douce devra exécuter dans la première année de sa pension : 1° deux figures nues d'après nature et deux dessins d'après des statues ou des bas-reliefs antiques ; 2° deux études de fragments ou parties détachées d'après des tableaux ou des fresques de grands maîtres ; 3° le dessin d'un portrait anciennement peint par un maître célèbre, dont l'original sera pris dans quelque musée ou galerie de l'Italie et dont le choix sera approuvé par le directeur ; dans ce dessin, la tête aura au moins 6 centimètres de hauteur ; 4° une épreuve de la planche ébauchée de ce portrait.—Dans la deuxième année : 1° une figure nue d'après la nature et un dessin d'après l'antique ; 2° un dessin de 40 centimètres au moins d'après un tableau ou une fresque de grand maître ; 3° la planche terminée au burin du portrait ébauché dans la première année. Le cuivre, accompagné d'une épreuve, fera partie de l'exposition des envois. Le cuivre est et demeure la propriété de l'État. L'auteur pourra être autorisé par le ministre à faire tirer de cette planche jusqu'à

concurrence de trois cents épreuves, qui resteront sa propriété. Mais cette autorisation ne pourra lui être accordée qu'à la fin de sa pension et s'il a satisfait à toutes ses obligations. Sur le rapport de l'Académie et avec l'autorisation du ministre, on pourra tirer un certain nombre d'épreuves qui seront placées dans les établissements publics. — Dans la troisième année : 1° deux figures nues d'après nature et deux dessins d'après des statues ou des bas-reliefs antiques ; 2° un dessin de deux figures au moins d'après un tableau ou une fresque de grand maître ; le choix du tableau ou de la fresque devra être approuvé par le directeur. Ce dessin devra avoir au moins 30 centimètres dans sa plus grande dimension et servira pour faire la planche qui devra être de même dimension, et qui constitue l'envoi de dernière année ; 3° l'ébauche de cette planche. Le pensionnaire devra la soumettre au directeur à la fin de l'année. — Dans la quatrième année : la planche terminée du dessin exécuté dans la troisième année. — La planche qui constitue l'envoi de dernière année du pensionnaire graveur en taille-douce sera, lorsqu'elle en paraîtra digne, signalée par l'Académie des Beaux-Arts à l'administra-

tion, dans une lettre spéciale qui sera jointe au rapport annuel adressé au ministre.

Pensionnaires graveurs en médailles et en pierres fines. — Art. 32. Le pensionnaire graveur en médailles et en pierres fines devra exécuter dans la première année de sa pension : 1° une figure nue d'après nature en bas-relief, ayant au moins 30 centimètres de proportion. Cette figure exprimera un sujet; elle sera exécutée en cire; 2° cette tête devra être entendue dans les conditions de relief d'un camée. Ce modèle sera exécuté en cire et aura 16 centimètres de proportion. Le sujet sera soumis à l'approbation du directeur; 3° la copie en creux sur acier d'une médaille antique; 4° un dessin, soit d'après nature, soit d'après l'antique, soit d'après les maîtres. — Dans la deuxième année : 1° le camée de la tête d'études exécutée en cire l'année précédente. La pierre est fournie par l'État dont le camée demeure la propriété; 2° un coin gravé en creux d'après une statue, un bas-relief ou un buste antique; 3° l'esquisse très arrêtée d'une médaille composée de trois figures au moins sur un champ circulaire de 30 centimètres de diamètre; 4° l'esquisse très arrêtée d'un camée de même proportion; ces esquisse seront exé-

cutées en cire ; 5° un dessin, soit d'après nature, soit d'après les maîtres. — Dans la troisième année : 1° le modèle en cire d'une médaille de sa composition, consistant au moins en deux figures dont la proportion ne sera pas moindre de 30 centimètres ; 2° l'exécution sur acier en creux ou en relief, à son choix, de cette médaille dont le modèle sera au minimum de 72 millimètres. La médaille qui constitue l'envoi de dernière année du pensionnaire graveur en médailles et en pierres fines sera, lorsqu'elle en paraîtra digne, signalée par l'Académie des Beaux-Arts à l'administration dans une lettre spéciale qui sera jointe au rapport annuel adressé au ministre.

L'École de Rome n'avait été dans le principe destinée qu'à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. En 1803, la classe des Beaux-Arts de l'Institut proposa trois prix nouveaux, deux pour la gravure et un pour la musique. Au-dessus des concours du Conservatoire, à dater de l'année 1803, il y eut un prix d'excellence appelé prix de Rome, comme il y avait antérieurement un prix d'excellence au-dessus des concours de l'École des Beaux-Arts pour les élèves peintres, architectes et sculpteurs.

Les pensionnaires musiciens doivent, après deux années passées à Rome et en Italie, visiter l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie et y séjourner au moins une année. Le pensionnaire musicien doit dans la première année de sa pension : 1° composer deux partitions complètes. L'une de ces partitions sera un oratorio sur des paroles françaises, italiennes ou latines, ou bien à son choix une messe solennelle, soit une de *Requiem*, soit un *Te Deum*. La seconde partition sera un opéra ou fragment d'opéra français ou italien, soit sur un livret ancien, soit sur un livret nouveau, pourvu que ce livret ait été accepté par les directeurs. — 2° Copier ou mettre en partition lui-même une œuvre inédite des maîtres des XVI, XVII ou XVIIIe siècles, manquant à la bibliothèque du Conservatoire, que cette œuvre soit découverte par lui ou qu'elle lui soit indiquée par l'Académie. — Dans la deuxième année : composer comme dans la première année deux partitions complètes, avec cette différence qu'il pourra remplacer *l'oratorio* ou l'ouvrage de musique sacrée par une symphonie composée de quatre morceaux, et qu'il devra varier ses travaux de manière que s'il a envoyé une année un opéra italien et un oratorio, il envoie l'an-

née suivante une messe ou une symphonie et un opéra français. — Dans la troisième année : 1° Écrire un opéra en un acte sur un livret approuvé par la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts ; 2° composer le morceau symphonique destiné à être exécuté au commencement de la séance publique annuelle de l'Académie, après avoir été préalablement soumis au jugement de la section de musique. — Dans la quatrième année : écrire un opéra en un acte sur un livret approuvé par la section de musique.

On sait que le décret de 1871 a rétabli ce que le décret de 1863 avait détruit ; le décret de 1863, qui fit grand bruit en son temps, ne modifiait pas sensiblement l'École de Rome dans sa forme et dans son mode de recrutement. Il se bornait à substituer l'action de l'État à celle de l'Académie des Beaux-Arts, jusque-là en possession souveraine des programmes, des règlements et des jugements. Ce que l'on doit se demander aujourd'hui, c'est si la constitution de l'École de Rome, rétablie dans son état précédent par le décret de 1871, n'appelle pas une réforme.

Le besoin de cette réforme se fait si bien sentir qu'en 1881 il a été institué un prix du

Salon et des bourses de voyage. Le prix du Salon est à l'issue de chaque salon annuel décerné à l'artiste français, peintre, sculpteur, graveur ou architecte, âgé de moins de trente-deux ans, qui paraît, par la qualité de ses œuvres exposées, le plus propre à profiter d'un séjour de deux années à l'étranger, dont une doit être passée en Italie. Il est alloué à cet artiste une somme de 5,000 francs pour chacune de ces années. Des bourses de voyage, d'une valeur de 4,000 francs chaque, sont en même temps décernées à des artistes français, soumis aux mêmes conditions d'âge, à charge par eux de soumettre leur itinéraire au ministre des Beaux-Arts. Cette tentative a été une réaction contre les règlements étroits de l'École de Rome, mais cette réaction demeure incomplète.

Le devoir de l'État est de faire le meilleur usage possible des sacrifices qu'il demande aux contribuables. Or, personne ne conteste, l'Académie des Beaux-Arts moins que toute autre, que l'École de Rome, telle qu'elle est organisée, ne donne pas de bons résultats. Voici, en effet, ce que dit l'avant-dernier rapport de l'Académie des Beaux-Arts sur les envois des pensionnaires. « Si dans l'ensemble des envois

de peintre, l'Académie a le regret de ne pouvoir signaler aucune œuvre digne d'éloges, elle reconnaît néanmoins qu'il n'y a lieu pour elle de signaler aucune œuvre absolument blâmable. » On ne saurait dire plus explicitement que ces envois ne sont ni bons, ni mauvais, qu'ils sont médiocres. Or, l'État a-t-il mission d'encourager la médiocrité à l'aide de l'argent des contribuables ? Assurément non. Devant l'aveu d'impuissance de l'Académie des Beaux-Arts qui est seule maîtresse, et par suite seule responsable du système d'enseignement qui conduit des jeunes gens à Rome, il est donc du devoir des pouvoirs publics d'aviser.

Le maintien de l'établissement que la France possède à la villa Médicis ne saurait être mis en question. Il est de l'intérêt français de conserver cette station artistique, et si l'on doit exprimer un regret, c'est que de telles stations ne soient pas en France et à l'étranger plus nombreuses. Mais on doit procéder à une refonte de l'école qui y est installée. Les pouvoirs publics seraient coupables et encourraient une grave responsabilité, s'ils continuaient à mettre sur le budget français, à la disposition de l'Académie des Beaux-Arts, une somme an-

nuelle de 152,200 francs, qui produit tout ou moins dans une des branches de l'art les résultats fâcheux que cette même Académie constate. L'État est tenu par sa fonction d'apporter le remède au mal que l'Académie lui dénonce. Ce remède est tout naturellement indiqué. Le gouvernement peut, à la suite du libre concours qu'établissent les nombreuses expositions qui ont lieu chaque année, désigner des jeunes gens parmi ceux qui auront exprimé le désir de séjourner à la villa Médicis, à côté de ceux qui préféreront garder leur pleine et entière liberté de voyager où bon leur semble. On aura ainsi les bourses de séjour et les bourses de voyage, avec prix d'excellence auxquels on maintiendra, si on le juge convenable, les qualifications de prix de Rome et de prix du Salon.

Lorsque l'on examine la définition des travaux imposés aux élèves pendant les quatre années ou les trois années de leur séjour à Rome, on ne peut s'empêcher de reconnaître que cette définition procède d'une conception surannée. Que l'on exige des peintres des figures nues ou habillées, des tableaux réunissant plusieurs figures ou encore des copies de tableaux, cela se comprend. Mais vouloir enfermer tout ce qui se fait dans le cadre de la mythologie,

de l'histoire ancienne, sacrée ou profane, est inadmissible. Déterminer dans le même cadre les proportions des ouvrages de sculpture, assigner aux architectes leur champ de parcours sans y comprendre la France et ses merveilles architecturales, imposer aux musiciens des *Requiem* et des *Te Deum*, et avoir fait disparaître du programme primitif cette disposition raisonnable qui leur demandait de recueillir, partout où ils séjourneraient, les airs anciens en s'appliquant à la recherche des particularités qui peuvent servir à en expliquer l'origine et l'usage, tout cela constitue autant de prescriptions inutiles et décourageantes.

Il n'entre pas dans notre pensée de renouveler les querelles de 1863. Ces querelles seraient à l'heure actuelle sans objet. Il n'y a plus en matière d'art de doctrine académique, ou pour mieux dire l'Académie ne représente plus cette croyance qui a disparu devant les travaux de ce siècle et qui consistait, dans l'ignorance où l'on était de l'histoire de l'art, à ne voir les choses que par l'Italie, et à ne s'inspirer que de ce genre d'antiquité qui nous a valu de mettre une église dans la Madeleine. Tout le monde, à l'Académie comme en dehors de l'Académie, pense que le thème de la

mythologie n'est pas le dernier mot en matière de conception artistique, et que si l'art est un moyen d'action, il ne saurait demeurer étranger à ce qui se meut autour de lui. Laissant de côté les questions de personnes et de privilèges de compagnie, il nous paraît donc, dans l'intérêt supérieur de l'art français, indispensable de rajeunir des méthodes d'enseignement affaiblies.

II

Aux termes de l'article 1er du décret du 13 novembre 1871 qui a rendu à l'Académie des Beaux-Arts ce que le décret de 1863 lui avait retiré, les concours pour l'École de Rome se font à l'École des Beaux-Arts, sous la direction de l'Académie. Tous les artistes âgés de vingt à trente ans peuvent concourir. Des jurés étrangers à l'Académie lui sont adjoints pour juger les concours, mais dans la proportion d'un tiers. Le jugement définitif est rendu par l'Académie seule, les jurés supplémentaires écartés. Les musiciens jugent les peintres, les sculpteurs jugent les architectes, etc. Pour ce dernier jugement, les deux tiers des voix sont

nécessaires. Au jour fixé pour l'ouverture des concours, l'Académie se réunit, et après avoir délégué à l'administration de l'École des Beaux-Arts la police des concours, elle procède au choix et à la dictée des programmes. Les concours définitifs ont lieu en loge. Ils durent soixante-douze jours pour les peintres et les sculpteurs, cent dix jours pour les architectes, quatre-vingt-dix jours pour les graveurs. Les concurrents ne peuvent, sous peine d'exclusion, introduire personne dans leur loge, sauf les modèles, ni s'introduire dans la loge les uns des autres.

Quand ces cloîtrés sont sortis vainqueurs de l'épreuve, ils vont à Rome où ils sont soumis aux exigences que j'ai dites. Puis ils sont enfin rendus à la liberté et appelés à se mesurer dans les expositions avec leurs confrères. Ils retrouvent encore là dans les jurys la bienveillance de leurs anciens juges ; mais, en dépit de cette bienveillance et des faveurs qu'elle leur vaut, la grande majorité est si mal armée pour la lutte qu'elle succombe et grossit les rangs des déclassés.

Il est hors de doute qu'il n'est pas de méthode qui soit exempte d'inconvénients ou qui ne réserve des déceptions. Il est également certain

que, si bien douée que soit une nation, elle ne peut se flatter de produire annuellement une quantité donnée d'hommes de talent ou de génie d'après des procédés prévus d'éclosion. Mais, en ces sortes de choses, il faut s'y prendre le moins mal possible et ne pas persister dans des erreurs reconnues.

Aujourd'hui l'État donne à titre officiel, de concert avec l'Académie des Beaux-Arts, une instruction que l'on ne peut raisonnablement donner parce qu'elle échappe à toute règle et à toute analyse. Barye disait, en parlant de l'École des Beaux-Arts : « Nous avons une école où l'on ne se borne pas à apprendre aux élèves la langue de l'art ; on leur apprend encore à se servir de cette langue pour tout exprimer et tout composer selon une disposition géométrique, de telle sorte qu'avec un alphabet excellent, tous les mots devant être en pyramide, on obtient des phrases absolument incompréhensibles. » La prétention qu'a l'État, de complicité avec l'Académie des Beaux-Arts, d'apprendre l'art de faire un tableau peut, en effet, être assimilée à celle qu'aurait ce même État d'enseigner, en collaboration avec l'Académie française, l'art de faire une tragédie ou de composer un roman.

Jusqu'en 1863, l'enseignement donné à l'École des Beaux-Arts était un enseignement général empreint d'exclusivisme dans le choix des modèles, à ce titre que l'antique était pris dans le sens étroit du mot, et que les modèles d'après les chefs-d'œuvre du moyen âge et de la Renaissance n'étaient pas autorisés. Mais cet enseignement général s'appliquait surtout à fortifier dans les élèves la connaissance des arts du dessin à l'aide d'un roulement de professeurs renouvelés selon le renouvellement de l'Académie. Le décret de 1863 a multiplié les cours, élargi les doctrines du musée d'études et donné à la bibliothèque une importance plus grande.

En même temps que le décret de 1863 prenait des mesures salutaires, il instituait onze ateliers : trois ateliers de peinture, trois ateliers de sculpture, trois ateliers d'architecture, un atelier de gravure en taille-douce et un atelier de gravure en médailles et en pierres fines. L'institution de ces ateliers gratuits a d'abord fait disparaître la plupart des ateliers libres, et, en outre, elle a ramené l'enseignement à un certain nombre de formules étroites, si bien que ceux qui, au sortir de ces ateliers, veulent retrouver leur personnalité, doivent

sacrifier des années à désapprendre ce qui leur a été appris.

En 1881, quand le ministre des Arts voulut rendre à l'École des Beaux-Arts son véritable rôle et transformer la dépense qu'entraînaient les ateliers permanents en bourses dans les ateliers libres ainsi encouragés à se reconstituer, il y eut de la part des intéressés, professeurs et élèves, des protestations aussi vives que celles qui se produisirent au moment de la suppression des corporations. Et cependant, dans le conseil de l'École des Beaux-Arts, on avait paru unanime sur la nécessité de réformer le programme des études. On avait été d'accord pour accepter, dès la première année, un enseignement simultané des trois arts en même temps que l'enseignement du dessin dans ses applications spéciales à chacun de ces arts. On avait également accepté que ce même enseignement, portant sur l'ensemble des différents arts, devrait être adopté, cette fois au degré supérieur, dans la dernière année des études. Quant à l'enseignement spécial de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, donné dans les ateliers, le conseil se prononça alors pour la suppression de ces ateliers. Mais, je le répète, les protestations furent très vives.

On m'accusa de vouloir porter atteinte à la gratuité des études. On allégua que, particulièrement pour les architectes, dont la science est plus mathématique, les ateliers de l'École étaient indispensables, tandis que de toutes les branches de l'art, c'est peut-être celle qui appelle le plus de liberté pour se dégager des préjugés qui ont si longtemps condamné notre siècle à des édifices ignorants de son génie et dédaigneux de leur destination. La puissance de la pensée française est d'ailleurs telle qu'en dépit de toutes les entraves, elle parvient toujours à se manifester. L'histoire de l'art français est à ce point de vue des plus édifiantes. Il n'est pas de règlements infligés à l'enseignement qui aient empêché le génie de notre race de briller de tout son éclat, mais on voudra bien reconnaître qu'il est abusif d'employer les deniers de l'État à maintenir un système d'enseignement dont les partisans eux-mêmes sont forcés de reconnaître l'inanité et la nuisance. Le devoir de tous est donc de procéder d'un commun accord aux réformes nécessaires, de fortifier à l'École des Beaux-Arts l'enseignement des arts du dessin dont les concours nous révèlent journellement la faiblesse, de faire disparaître les ateliers d'État, de supprimer la claustration pour les

épreuves du prix de Rome et d'élargir les règlements de la villa Médicis. On remettra ainsi les choses au point dans le cadre de traditions dont le principe est respectable, mais dont la pratique trop prolongée serait fatale à l'avenir de l'art français.

Si, après avoir examiné l'Académie de France à Rome et l'École nationale des Beaux-Arts, on veut se rendre un compte exact de ce qu'est l'enseignement des arts dans notre pays, il suffit de comparer les résultats que cet enseignement avait donnés à l'Exposition universelle de 1878 avec ceux que nous avons pu observer à l'Exposition universelle de 1889. En 1878, nous possédions cent vingt écoles, qui donnaient l'enseignement spécial des arts :

Treize dataient du siècle dernier;

Vingt-quatre avaient été fondées de 1800 à 1830;

Dix-sept, de 1830 à 1850;

Trente-sept, de 1850 à 1870;

Vingt-neuf, de 1870 à 1879.

Et sur ces vingt-neuf dernières, dix avaient été ouvertes dans les années 1877 et 1878.

Dans ces écoles, on se trouvait en présence d'enseignements très différents. Dans certains centres, on avait inscrit sur les programmes

l'étude de la peinture, de la sculpture et de l'architecture ; dans d'autres, l'enseignement exclusif du dessin industriel et particulièrement dans ses applications à la profession du bâtiment. Plusieurs villes se bornaient à enseigner le dessin linéaire et le dessin d'imitation.

Cette variété dans l'enseignement au deuxième degré méritait d'être encouragée. La doctrine de l'uniformité peut, en effet, être bonne au premier degré, lorqu'il s'agit de l'enseignement élémentaire du dessin. Elle est évidemment mauvaise au second degré, quand les applications deviennent différentes. En 1876, lorsque M. Richard Waddington et moi avions présenté le premier crédit inscrit au budget et destiné à subventionner les écoles des départements, nous avions insisté sur ce point. En 1879, lorsque j'eus l'honneur de présenter le projet de loi tendant à une allocation de 350,000 francs pour le même objet, j'avais laissé aux commissions administratives locales la plus entière liberté. Le gouvernement ayant détaché de ce projet de loi la demande de crédit de 350,000 francs, il fut admis que l'on se bornerait à encourager les efforts des villes, des départements ou des associations par des subventions, sans intervenir dans le choix des

méthodes. On s'est presque conformé à cet engagement. Je dis presque, parce que la tendance de l'administration est toujours, quoi que l'on prescrive, de se substituer aux initiatives. Sous le prétexte de protéger et de conseiller, elle se laisse constamment entraîner à absorber. Ce qui constituait, en outre, un embarras des plus grands, pour encourager l'enseignement des arts aux différents degrés, était la distinction établie entre l'enseignement technique et l'enseignement professionnel, et la répartition de ces divers enseignements entre plusieurs administrations, puis l'impossibilité d'exercer une action quelconque sur tous les établissements qui relèvent de l'Université.

Si l'on considère l'ensemble des résultats constatés à l'Exposition universelle de 1889, il est hors de doute que de véritables progrès ont été réalisés. Si peu de modifications ont été apportées dans le programme de l'école primaire; si les instituteurs qui enseignent le dessin sont l'exception, l'école normale ne les ayant pas préparés à donner cet enseignement; si dans les écoles normales il n'a été fait qu'un effort insuffisant; si dans les lycées ou collèges, l'enseignement du dessin a été entravé par le

Conseil supérieur de l'instruction publique, en revanche, les écoles spéciales, plus nombreuses et mieux pourvues, ont rendu des services indiscutables, et nous pouvons être légitimement fiers de nos succès en 1889. Il suffirait donc de vouloir, pour donner dans notre pays, à l'enseignement des arts, un développement très grand et presque immédiat. Le système qui consiste à ne pas améliorer, sous le prétexte que ce qui existe est bien, est un système dangereux, car ne pas avancer, c'est reculer.

Il faut le reconnaître, l'enseignement des arts est à peu près chez nous dans l'état où se trouvait naguère l'enseignement des lettres et des sciences. Nous vivions sur cette croyance que, en matière de lettres et de sciences, nos écoles supérieures étaient bien au-dessus des écoles supérieures de l'étranger, et c'est ce qui nous faisait accepter sans impatience que l'enseignement secondaire ne fût pas organisé et que l'enseignement primaire demeurât insuffisant. Nous avons dû nous rendre à l'évidence et constater que nos facultés des lettres, aussi bien que les laboratoires de nos savants, avaient autant besoin d'un remaniement que les établissements d'instruction de tous les degrés, et que notre infériorité provenait pré-

cisément de la négligence que nous avions mise à ne pas graduer nos méthodes du bas en haut de l'échelle scolaire. Nous avons, dans ces dernières années, apporté le remède à ce mal.

En ce qui touche l'enseignement des arts, nous vivons aujourd'hui sur cette autre croyance, non moins décevante, que nos architectes, nos peintres et nos sculpteurs étant les premiers architectes, les premiers peintres et les premiers sculpteurs du monde, il est inutile de mettre une grande hâte à apprendre à tous nos enfants à lire et à écrire les formes; nous n'avons, en outre, qu'un médiocre souci d'un enseignement secondaire qui, au sortir de l'école primaire, pourrait faire notre art meilleur et notre main plus habile et, tenant pour certain que nos écoles supérieures sont irréprochables, nous pensons qu'il n'y a aucun péril à laisser aller les choses comme elles vont. Il faut le dire, au reste, l'utilité de l'enseignement des arts échappe aux préoccupations journalières de la plupart de ceux qui pourraient utilement le mettre en lumière. La prospérité, je ne dirai pas la gloire des nations, est cependant intéressée au développement du sentiment et de la science artistiques;

mais il semble que c'est là une question qui doit nous laisser indifférents et qui ne peut toucher que les étrangers, c'est-à-dire ceux qui sont assez déshérités de la nature pour n'avoir point ce goût inné que nous nous attribuons avec une générosité peut-être excessive.

Si quelqu'un eût dit dans notre pays en 1850 que ce siècle ne prendrait pas fin sans que les Anglais devinssent nos rivaux dans l'enseignement des arts et dans le profit que l'on en retire, on se serait montré fort surpris d'entendre un pareil langage. Le fait est cependant là. Il peut être plus ou moins inquiétant, il n'en est pas moins un fait, et lorsqu'on examine comment ont procédé les Anglais, on voit qu'ils ont mis toute leur confiance dans l'initiative privée secondée par l'État. A ce propos, on vient, au ministère du Commerce, de rédiger un projet de loi sur l'enseignement technique et l'enseignement commercial. Ce projet de loi témoigne des meilleures intentions, mais il est trop restrictif dans un temps où nous avons le devoir de donner à l'effort individuel la plus grande somme de liberté. Si, au lieu de prendre tant de précautions contre les dangers de l'enseignement technique ou commercial privé, on lui donnait des encouragements, des primes et

des subventions, on atteindrait plus aisément le but que l'on se propose.

Le jour où l'on voudra sérieusement développer l'enseignement des arts à tous les degrés dans notre pays, il faudra se décider à proportionner l'encouragement à l'effort. La subvention fixe maintient le *statu quo*. La subvention éventuelle assure le progrès parce qu'elle suscite l'émulation. Attribuez les prix de Rome, si vous les voulez maintenir, à la suite d'expositions largement ouvertes et publiques. Laissez libres les ateliers et récompensez ceux qui donneront les plus brillants élèves, et vous aurez un enseignement meilleur. Au lieu de réserver sur la somme de 333,000 francs destinée aux écoles des départements le modeste crédit de 16,000 francs pour les subventions éventuelles, ne fixez les chiffres de la subvention qu'après avoir, à la fin de chaque année, constaté les résultats. Vous déterminerez ainsi des améliorations successives.

Je reconnais que la subvention fixe est un procédé plus commode, mais elle conduit presque forcément à l'immobilité. Aucun établissement qui est assuré de sa rente ne fait les efforts qu'il ferait si le chiffre de cette

rente était mesuré à son mérite. Les Anglais, qui sont gens pratiques, ont introduit ce système partout. Chez eux, tout ou presque tout est mobile. Dans leurs services diplomatiques, ils n'ont pas l'uniformité des traitements. Ils donnent des primes à tel ou tel agent, selon qu'il possède la connaissance d'un plus ou moins grand nombre de langues, selon qu'il sert plus ou moins les intérêts commerciaux ou les intérêts politiques de son pays. Dans leurs écoles, ils s'empressent de récompenser le mérite reconnu, sans considération d'âge, de durée de services ou de titres antérieurs.

Quelle raison, d'ailleurs, avons-nous de nous méfier de l'initiative privée? C'est à elle que nous devons, dans ce pays-ci, toutes les institutions vivantes et durables. C'est à l'initiative privée que nous devons les écoles d'arts et métiers, le Conservatoire des arts et métiers, l'École centrale des arts et manufactures, etc. C'est encore à l'initiative privée que nous sommes, en réalité, redevables de cette admirable Exposition universelle de 1889, qui a été le plus éclatant témoignage de la puissance de la pensée humaine, et particulièrement de la pensée française.

III

Il en est de même de la situation de nos manufactures nationales. Il n'en est point qui appelle plus de réformes. Le ministère des Arts avait compris les manufactures nationales dans la division de l'enseignement, et cette attribution constituait tout un programme.

Mon sentiment très net sur les manufactures d'État est que si ces institutions n'existaient pas, il ne faudrait pas les créer, mais que, la République les ayant trouvées, elle doit les conserver, en se gardant de vouloir accommoder ces restes de l'ancien régime à l'usage que celui-ci en faisait et en cherchant à les transformer en un outil de progrès qui puisse venir en aide au travail national dans une de ses plus intéressantes manifestations.

Comment doit-on procéder pour atteindre un semblable résultat? La Commission d'enquête sur les industries d'art, réunie en 1881, l'a très clairement indiqué. Elle avait entendu les dépositions des hommes les plus compétents. Qu'avaient dit ces déposants? Parlant plus particulièrement de la manufacture de

Sèvres, ils avaient dit que si l'on voulait faire des ouvriers céramistes, émailleurs ou verriers, c'est-à-dire si l'on voulait voir grandir les arts du feu, il était de toute nécessité de renoncer à la division du travail et qu'il fallait non seulement enseigner à l'élève le dessin, le modelage, la peinture, mais encore donner un enseignement technique assez complet pour que l'artiste fût pleinement en possession de la matière qui doit exprimer sa pensée. Ils avaient ajouté que jusque-là les prix de Sèvres avaient été obtenus par des artistes qui ignoraient tout de la céramique, et que l'exécution des vases primés avait révélé le désaccord entre eux et l'ouvrier. Ils avaient conclu à l'application véritable des idées exprimées en 1875 par M. Duc dans son rapport au nom de la commission de réorganisation de Sèvres, et que l'on peut résumer ainsi : institution du prix de Sèvres pour relever le niveau de la fabrication, création d'une école pour former des céramistes. Après avoir entendu ces dépositions, la Commission d'enquête s'était ralliée à ce principe que l'État n'a pas mission de se livrer à la fabrication d'œuvres d'art, dans le seul but de faire concurrence à l'industrie privée, qu'il doit dans ce cas, comme dans tous les

autres, se proposer un but d'enseignement.

A Sèvres, cela avait été si bien compris, il y a quarante ans, que l'on s'y était préoccupé en premier lieu d'y créer un musée technologique fortifié d'un laboratoire qui aurait permis à tous les intéressés d'obtenir l'analyse des matières que l'industrie de la céramique emploie. Ce commencement de musée technologique relégué dans les greniers a fait place à un musée de céramique, c'est-à-dire d'objets fabriqués, qui pourrait être aussi utilement installé à Paris, et qui est d'ailleurs dépourvu du catalogue raisonné indispensable aux collections de ce genre. D'autre part, il est évident que si l'on veut tirer un profit véritable de Sèvres, non seulement au point de vue de l'art de la céramique, mais de tous les autres arts du feu, la verrerie, l'émaillerie, etc., il faut que l'outillage dont est munie cette manufacture puisse être mis à la disposition de toutes les entreprises scientifiques et artistiques.

En 1875, après le rapport de M. Duc, il a été créé à Sèvres une école enfantine. On se demande pourquoi cette école, destinée à apprendre à des enfants le dessin et le modelage, a été placée à Sèvres et quels résultats

ceux qui l'ont instituée en ont pu attendre pour les progrès de l'art de la céramique.

Quand on parle aujourd'hui de faire de Sèvres une école, on entend par là qu'il faut y voir une école d'application et nullement qu'il faut y mettre une école élémentaire. Si l'on veut bien admettre un instant que des cours y seront faits par les savants illustres et par les maîtres dans les arts du feu non moins illustres que nous possédons — je ne cite aucun nom de crainte de faire des omissions — que, à la suite de ces cours et comme application des procédés qui y seront conseillés, des expériences seront tentées sous les yeux des intéressés, il n'est pas douteux que la marque de Sèvres sera grandement relevée et que tout le monde profitera de cette transformation.

Sèvres a été beaucoup critiquée dans ces derniers temps, et cela se comprend. Si cette manufacture nationale s'employait à faire exclusivement des œuvres d'art, si elle formait des artistes céramistes, émailleurs, verriers, si elle ouvrait ses laboratoires aux essais des hommes qui honorent de notre temps les arts du feu, si elle développait son musée en s'attachant à y fortifier la partie technologique, le

sacrifice fait en sa faveur ne serait pas trop élevé parce que les services qu'elle rendrait au pays seraient considérables. Mais on aura beau dire que cet établissement transformé en usine fabrique bon an mal an pour cinq cent mille francs de produits dont cent mille francs environ sont versés au Trésor, cela ne justifie en aucune façon la fonction qu'on lui donne.

A coup sûr on a fait au milieu de l'encombrement de la fabrication courante des tentatives curieuses et intéressantes. Mais, malgré les demandes et les projets de réforme, l'usine a cheminé comme par le passé dans ses vieilles formes et avec ses anciens préjugés. Et tandis que l'on s'attardait ainsi, la manufacture de Copenhague, pour ne citer que celle-là parce qu'elle a fait l'admiration des visiteurs de l'Exposition universelle de 1889, fortifiait ses études et se transformait en école. Il faut que Sèvres fasse de même, qu'elle cesse d'être un monastère et devienne une académie dans le sens large du mot.

S'agit-il de la mosaïque? nous sommes victimes des mêmes erreurs. En 1875, on avait eu la pensée, en faisant venir des artistes mosaïstes de Rome, de créer une école qui encouragerait l'application d'un des procédés

de polychromie longtemps en usage. Les mosaïstes italiens sont partis, mais leur esprit est resté. Il s'est montré dans cette porte qui se dressait, à l'Exposition universelle, au seuil de la galerie de trente mètres, et il se montre dans la décoration de l'escalier du Louvre.

Il faut le dire bien haut, cette décoration est un soufflet donné à la vérité et à notre patriotisme. On se demande qui a bien pu avoir cette malencontreuse idée de mettre dans la main d'une figure allégorique qui représente l'art allemand un édifice roman alors que tout le monde sait que l'édifice roman nous appartient, qu'il nous appartient si bien que la plupart des églises romanes de l'Allemagne ont été construites par des architectes français. Il y a là un scandale qu'il est impossible de tolérer.

Quant à nos manufactures de tapisserie, si Beauvais tient dignement son drapeau, les Gobelins qui comptent cependant des artistes de premier ordre, peintres et exécutants, sont dans une voie telle que jamais, à aucune époque, les résultats n'ont été moins bons que ceux qui ont été exposés en 1889 dans les galeries du Champ de Mars. De même que Sèvres, les Gobelins doivent mettre leurs

découvertes, leurs inventions et le matériel dont ils disposent à la disposition des intéressés et du public.

Il n'y a pas, dans les manufactures d'État, de secrets de fabrication. On comprend très bien que lorsque Louis XIV avait aux Gobelins non seulement une manufacture de tapis et de tapisserie, mais une manufacture d'ameublements et de bronzes, il entendît être le seul client des Gobelins, mais à l'heure actuelle, c'est la nation qui est le souverain et qui doit profiter des sacrifices que l'État fait dans ses manufactures. Ce qu'il faut, c'est que ces manufactures soient non seulement des conservatoires de tradition, mais des instruments de progrès.

Au cours de la dernière discussion du budget des Beaux-Arts, j'ai fait remarquer, en passant, à M. le ministre de l'Instruction publique, à propos de cette transformation nécessaire, de cette utilisation des manufactures qui ont survécu à la ruine de l'ancien régime, que tous les ans ou tous les deux ans son collègue de l'Agriculture ouvre un concours qui a pour objet de créer des modèles de bronze qui sont donnés comme prix culturaux dans les concours régionaux. Les plus grands

artistes prennent part à ces concours, et quelques-uns des modèles primés qui sont attribués comme prix à nos cultivateurs sont des merveilles de goût, des chefs-d'œuvre d'art.

Je suis convaincu que si nous avions une manufacture officielle de bronzes, nous ne produirions pas ces mêmes merveilles. Heureusement, nous n'en avons pas. Mais nous avons encore une manufacture officielle de tapisserie, une manufacture officielle de porcelaine et il convient que nous en tirions le meilleur parti possible. Mais là, comme dans les autres branches de l'enseignement des arts, il faut avoir la volonté d'agir.

IV

Continuant notre revue des établissements qui donnent l'enseignement des arts, nous arrivons maintenant au Conservatoire de musique et aux théâtres subventionnés.

On ne sait pas assez que le Conservatoire est une des institutions dont la création fait le plus honneur à la Révolution française. Avant 1789, il existait bien en France différentes écoles de musique où se recrutaient les chan-

teurs pour l'Opéra, mais ces établissements ne présentaient aucun caractère national. Au mois d'août 1789, la municipalité de Paris prit à sa charge les soixante-dix exécutants réunis par Bernard Sarrette pour former la musique de la garde nationale. Grâce à ce personnel d'élite, composé en grande partie de professeurs de musique éminents, Sarrette obtint, au point de vue de l'enseignement de la musique, d'excellents résultats.

En 1793, la Convention nationale couronna les efforts de Sarrette en décrétant la formation d'un Institut national de musique sous la direction de cet homme de talent. Six cents élèves y furent admis gratuitement à suivre l'enseignement de l'art musical. Cet Institut comprenait à la fois une école de chant et une école de déclamation. Mais la musique de la garde nationale ayant été supprimée en 1795, ainsi que l'École de chant et de déclamation, l'Institut national fut plus tard réorganisé et prit le nom de Conservatoire de musique. On y admis six cents élèves des deux sexes dont l'instruction fut confiée à cent vingt-cinq professeurs.

Le 22 octobre 1797, Sarrette, à qui fut encore donnée la direction du Conservatoire de mu-

sique, prononça, à l'occasion de l'ouverture solennelle de cet établissement, un discours dans lequel il indiquait nettement l'objet et le but du Conservatoire.

« L'époque est arrivée, dit-il, où la musique, par la réunion des hommes qui la professent avec le plus de distinction, va se régénérer en prenant avec énergie un essor digne de la puissance de la République française. Sept ans de travaux et de persévérance sont enfin couronnés des plus heureux succès, puisque le Conservatoire de musique, la plus vaste école dans ce genre qui ait été créée en Europe, s'ouvre aujourd'hui en conséquence d'un décret de la Convention nationale et sous les auspices d'un gouvernement protecteur des arts.

« En décrétant la formation du Conservatoire, la Convention nationale a voulu, par ce grand établissement, donner à la musique l'asile honorable et l'existence politique dont une ignorance barbare l'avait trop longtemps privée; elle a voulu créer un foyer reproducteur pour toutes les parties dont se compose cette science; elle a voulu que, centre de l'étude de l'art, il renfermât des moyens assez étendus et assez complets pour former les artistes nécessaires à la solennité des fêtes républi-

caines, au service militaire des nombreuses légions de la patrie et surtout aux théâtres dont l'influence est si importante pour le progrès et la direction du bon goût. »

Dans le courant de l'année 1800, un arrêté du ministre de l'Intérieur modifia l'organisation primitive du Conservatoire et limita le nombre des élèves à quatre cents. En 1802, le budget de cet établissement ayant été réduit à 100,000 francs, le nombre des élèves ne fut plus que de trois cents et celui des professeurs de vingt-cinq seulement. Un décret impérial du 3 mars 1806 établit un pensionnat et une école de déclamation dans le Conservatoire de musique. Le pensionnat comprenait douze élèves hommes et six élèves femmes. Ces élèves, admis après examen, étaient soumis au régime de l'internat. Il était alloué pour chacun d'eux, savoir : 1,100 francs pour les hommes et 900 francs pour les femmes.

Le 14 octobre 1808, un arrêté du ministre de l'Intérieur, Orchet, introduisit un nouveau règlement en vertu duquel le Conservatoire fut divisé en deux écoles spéciales : l'une de musique et l'autre de déclamation. Ces deux écoles avaient chacune à leur tête un comité chargé de la surveillance et de l'inspection des

études. En 1815, Sarrette fut révoqué de ses fonctions de directeur du Conservatoire après avoir fondé cet établissement qu'il organisa et dirigea avec tant de talent pendant vingt-six ans. Le Conservatoire fut fermé et ne se rouvrit qu'un an après. Avec Sarrette, cette institution avait atteint un degré de prospérité que le Conservatoire ne parvint pas à dépasser depuis.

Lors de l'organisation de cette institution, Sarrette avait soumis au gouvernement un projet qui avait été accueilli avec faveur, mais dont l'exécution n'avait pu être mise immédiatement en pratique. Il demandait l'établissement en France de trente écoles de musique de premier degré placées dans différentes villes, avec chacune un professeur et quinze élèves, et de vingt-cinq écoles d'un ordre plus élevé placées principalement dans le Midi. Il proposait, en outre, d'avoir dans les grands centres des examinateurs chargés de découvrir les voix; ces fonctions auraient été confiées aux professeurs de musique. Le seul commencement d'exécution de ce projet fut l'organisation des écoles de musique créées bien plus tard dans quelques villes.

Ce ne fut que le 1er avril 1816 qu'eut lieu la

réouverture du Conservatoire, sous le nom d'École royale de musique. M. Perne en eut la direction jusqu'en 1822. Cherubini, qui lui succéda, demeura à la tête de cette institution jusqu'en 1842, époque à laquelle arriva Auber, qui fut directeur jusqu'en 1871. Le Gymnase musical militaire, qui existait au Conservatoire, fut supprimé en 1858. Depuis, les élèves militaires sont admis chaque année à suivre les cours de musique instrumentale.

Si nous voulons considérer la situation du Conservatoire de musique et de déclamation au point de vue de l'enseignement et des résultats obtenus, nous constatons avec regret que depuis longtemps déjà cette institution ne répond plus aux besoins actuels et qu'il est absolument nécessaire d'y apporter des réformes.

L'enseignement de la musique et de la déclamation est ici à peu près dans la même situation que l'enseignement des arts du dessin. L'Université donne dans ses établissements des trois degrés cet enseignement, sans le rendre rigoureusement obligatoire. En dehors de l'Université, le Conservatoire national correspond pour l'enseignement de la musique et de l'art de dire à ce que l'École nationale des Beaux-

Arts est pour l'enseignement des arts du dessin. Des succursales du Conservatoire, des écoles nationales, quelques maîtrises tiennent dans les départements la place que de l'autre côté ont les écoles des Beaux-Arts, d'art décoratif, d'art industriel. Là aussi l'État manifeste sa tendance à absorber l'effort individuel et à consolider les subventions sans chercher dans leur mobilité un moyen d'exciter l'émulation.

D'autre part, il est regrettable que le gouvernement n'ait pas donné satisfaction au vœu exprimé dès 1879 par la Commission des théâtres qui demandait que le Conservatoire usât du théâtre qui est à sa disposition et admît le public à des exercices fréquents des élèves qu'il forme. « Ces soirées, disait la Commission, seraient suivies parce qu'elles offriraient un intérêt artistique. Et l'État, au moyen des recettes qu'elles donneraient, pourrait faire de plus grands sacrifices en faveur du Conservatoire. »

Le ministère des Arts avait entrepris d'amener dans l'organisation du Conservatoire national cette réforme et plusieurs autres tout aussi nécessaires. Le temps lui a fait défaut. Depuis le Théâtre d'Application s'est fondé qui vise à être le lien nécessaire entre le Conservatoire de déclamation et les deux théâtres lit-

téraires. Mais il n'a pas reçu la consécration officielle, et il demeure toujours une entreprise d'ordre privé honorée d'un modeste encouragement par l'État, et recevant d'ailleurs cet encouragement sur le chapitre des concerts qui lui est absolument étranger.

V

L'enseignement de la musique et de la déclamation a enfin dans notre pays comme organes qui, dans la pensée du législateur, doivent le compléter, les concerts et théâtres subventionnés. L'État fait annuellement à Paris et dans les départements, pour les concerts et théâtres, un sacrifice de seize cent mille francs environ.

On a proposé dans la dernière discussion du budget des beaux-arts de supprimer les subventions. C'est d'ailleurs là une proposition qu'on reproduit chaque année et toujours avec le même insuccès. M. Souvestre y avait répondu dès 1849 quand il disait : « Il y a une distinction à faire entre les théâtres utiles à la conservation et à l'avancement de l'art, à l'instruction et à la moralisation du peuple et ceux qui ne

sont qu'une industrie. » Les premiers, selon lui, devaient être soutenus par l'État. Quant aux seconds, il fallait leur laisser une libre concurrence.

A la même date, Victor Hugo développait une opinion analogue à celle de M. Souvestre. « Deux grands intérêts, disait le poète, se partagent la question théâtrale : l'un est le progrès de l'art, l'autre est l'amélioration du peuple. Les deux grands principes qui dominent toute l'humanité sont encore ici en présence : l'autorité et la liberté... » « Qu'a fait ce principe d'autorité au point de vue de l'instruction, de la moralisation du peuple ? Il a comprimé le génie, arrêté les chefs-d'œuvre. »

« Je rapprocherai, continuait Victor Hugo, la liberté du théâtre de la liberté de l'enseignement ; le théâtre est une des branches de l'enseignement populaire. Responsable de la moralité du peuple, l'État ne doit pas jouer un rôle négatif. A côté des théâtres libres, il doit installer des théâtres qu'il gouvernera et où la pensée sociale se fera jour, ».

Et Victor Hugo insistait sur la nécessité d'avoir quatre grands théâtres subventionnés. « Vous aurez ainsi, disait-il, les grands théâtres nationaux, et vous, État, qui ne voulez pas

gagner de l'argent, vous n'attirerez pas seulement le peuple à nos théâtres nationaux, mais aussi l'étranger, ce sera une source de richesse pour la France et pour Paris. Qui paiera ces énormes subventions? L'Europe. Vous ferez à la gloire nationale une avance que l'admiration européenne vous remboursera. »

Il convient d'ajouter que le droit des pauvres, à Paris, sur les théâtres, bals et concerts, produit une somme de 3,264,000 francs ; que sur ces 3,264,000 francs, les théâtres subventionnés et les concerts populaires fournissent environ une somme de 700,000 francs. Or, à l'heure actuelle, l'Assistance publique de Paris a des usages, des pratiques tellement larges que le nombre des malades, des indigents, des aliénés, provenant de la province, qu'elle pourrait y renvoyer et auxquels cependant elle porte secours, s'élève à plus de 30 p. 100. Quand donc des députés viennent demander que les subventions aux théâtres nationaux ne pèsent plus sur les contribuables de la province, ils font une proposition absolument contraire aux véritables intérêts de ces derniers. Les départements recueilleraient 700,000 fr., mais ils se priveraient du bénéfice de 3,264,800 fr., sans compter 19 millions que vote annuellement la ville de Paris.

Cela dit, la question des théâtres subventionnés reste entière.

Le Théâtre-Français est régi par des décrets spéciaux. Il a la bonne fortune de n'avoir pas de cahier des charges. Le théâtre de l'Odéon, qui a un cahier des charges, a obtenu de l'administration des facilités qui lui ont permis de faire quelques heureuses excursions en dehors du genre que lui prescrit son contrat.

Les deux théâtres de musique subventionnés par l'État sont l'Opéra-Comique et l'Opéra. L'Opéra-Comique, installé sur la place du Châtelet, dans un des théâtres de la Ville de Paris, et moyennant un loyer de 80,000 francs que l'État verse à la Ville, ne fait pas, malgré ses tentatives et les succès qui ont récompensé ces tentatives, les recettes qu'il faisait à la place Favart. Il serait certainement désirable que l'on pût le réinstaller à la place Favart, avec le développement qui pourrait prévenir les sinistres dont il a été deux fois victime dans ce siècle, mais il ne paraît point que l'administration ait pris les mesures les plus propres à faire aboutir le projet de reconstruction. J'arrive à l'Opéra.

Mais avant de parler de la situation actuelle

de ce théâtre, il n'est peut-être pas inutile de rappeler dans quelles conditions il a été subventionné jusqu'à ce jour. Dès l'origine, l'Opéra a reçu des subsides du roi, mais le régime de la subvention régulière ne date que de 1757, époque à laquelle le corps de ville de Paris reçut la charge d'entretenir l'Opéra. La ville mit à la tête de l'Opéra un concessionnaire appelé de Vismes, en lui donnant une subvention annuelle de 80,000 livres et en rendant tous les théâtres tributaires de l'Académie de musique. Le système de la subvention disparut avec le privilège lorsque la liberté des théâtres fut proclamée en 1791 par l'Assemblée nationale. La subvention ne fut rétablie que le 9 novembre 1793, sur la proposition de Hébert, procureur général de la commune. Un décret de la Convention nationale du 27 vendémiaire an III fixa la subvention du Théâtre des Arts (Opéra) à la somme de 30,000 francs par mois en y ajoutant 100,000 francs pour les changements à faire dans la salle et la remise en état des décors.

En 1803, la subvention de l'Opéra fut élevée à 600,000 francs par an. Le 8 juin 1806, la liberté des théâtres était supprimée et un décret impérial du 29 juillet 1809 limitait à huit

le nombre des théâtres de Paris ; ces établissements privilégiés étaient :

L'Opéra,
La Comédie-Française,
L'Opéra-Comique,
L'Opéra-Buffa,
La Gaîté (1760),
L'Ambigu (1772),
Les Variétés (1777),
Le Vaudeville (1792).

Avant l'Empire, deux théâtres seuls, l'Opéra et la Comédie-Française, avaient reçu une subvention de l'État. Deux autres théâtres, l'Opéra-Comique et l'Opéra-Buffa, à partir de ce moment, jouirent également de cette faveur.

Cependant, malgré la protection que Napoléon donnait à l'Académie impériale de musique, et malgré les énormes avances faites chaque année à ce théâtre, en plus d'une subvention annuelle d'environ 720,000 francs, sa situation financière était mauvaise. Alors, revenant au système de l'ancienne monarchie, Napoléon Ier, par un décret du 13 août 1811, rétablit au profit de l'Opéra les redevances qui lui étaient autrefois payées par tous les théâ-

tres de second ordre, petits théâtres et spectacles de tout genre de la ville de Paris. Cet impôt, perçu sur la recette brute des théâtres, ne donnait pas loin de 300,000 francs par an. Il fut maintenu par la Restauration, mais une ordonnance du roi Louis-Philippe, en date du 24 août 1831, l'abolit de nouveau. A la fin de l'Empire, l'Opéra avait laissé un déficit de 680,000 francs.

Sous la Restauration, l'Opéra redevient Académie royale de musique. Géré par des grands seigneurs qui l'endettent, il reçoit une subvention annuelle de 950,000 francs, qui est maintenue jusqu'à la Révolution de 1830.

Au lendemain du changement de gouvernement qui suivit cette Révolution, l'Opéra passa dans les attributions du ministre de l'Intérieur. Le 2 mars 1831, M. Véron était nommé directeur, avec un cahier des charges dont voici les principales dispositions :

La concession faite à M. Véron était de six années. Le concessionnaire devait fournir un cautionnement de 250,000 francs en 5 p. 100 au pair, ou en 3 p. 100 au taux de 75 francs. Il recevait une subvention de 810,000 francs pour la première année, de 760,000 francs pour les deuxième et troisième années, de

710,000 francs pour les trois dernières années du privilège. Il ne pouvait exploiter sur la scène de l'Opéra que les genres attribués jusqu'alors à ce théâtre, à savoir : 1° le grand ou le petit opéra, avec ou sans ballet; 2° le ballet-pantomime. A cet effet, il était tenu de monter au moins, dans chaque année d'exploitation : un grand opéra en trois ou cinq actes; un grand ballet en trois ou cinq actes; deux petits opéras, soit en un acte, soit en deux actes; deux petits ballets, soit en un acte, soit en deux actes.

Mais le trait caractéristique du cahier des charges de 1831, c'est la part faite dans l'administration de l'Académie de musique à une commission de surveillance qui avait été nommée par arrêté du 28 février 1831, et qui était composée du duc de Choiseul, de MM. Blanc, Hippolyte Royer-Collard, Armand Bertin, d'Henneville et Calvé, secrétaire. Cette commission ne pouvait être révoquée pendant la durée de l'entreprise. Elle avait le droit de dispenser l'entrepreneur de monter dans l'année une partie des ouvrages indiqués par le cahier des charges, lorsqu'elle jugeait que le succès d'une ou plusieurs pièces suffisait à la pompe et à l'éclat du spectacle. Elle pouvait

autoriser le directeur à se servir d'anciennes décorations pour des ouvrages nouveaux. Le concessionnaire était tenu de lui rendre, à la fin de chaque mois, un double de l'état émargé d'appointements des artistes pour les appointements du mois précédent. Le rôle principal de la commission était ainsi défini par l'article 26 :

« En cas de contestation sur les différentes clauses du présent traité, l'entrepreneur sera jugé par voie d'arbitrage, en dernier ressort et sans aucun recours par voie de demande en cassation ou de requête civile, par les membres de la commission de surveillance, lesquels procéderont, comme arbitres volontaires, conformément au Code de procédure civile. »

L'entreprise de l'Opéra prospéra jusqu'en 1836, époque à laquelle M. Véron donna sa démission et fut remplacé par M. Duponchel. La direction Pillet, qui succéda à la direction Duponchel, fut malheureuse. L'entrepreneur dut céder son privilège à MM. Duponchel et Nestor Roqueplan, en leur laissant à payer un déficit de 400,000 francs. La subvention de l'Opéra n'était plus que de 620,000 francs. M. Nestor Roqueplan succomba sous le poids

d'un passif de 900,000 francs, que le gouvernement prit à sa charge.

A ce moment, on est sous l'Empire. Un décret a placé l'Opéra dans les attributions du ministre de la maison de l'empereur. Ce théâtre reçut alors une subvention de 820,000 fr. qui se continua invariablement jusqu'en 1862, époque à laquelle M. Émile Perrin fut placé à la tête de l'Académie impériale de musique, comme directeur responsable. La subvention de 820,000 francs que l'Opéra recevait fut maintenue, et la cassette de l'empereur alloua chaque année au directeur une somme de 100,000 faancs, ce qui porta, en réalité, la subvention de l'Opéra à 920,000 francs.

Le 1er novembre 1871, M. Halanzier prenait la direction de l'Opéra comme administrateur des artistes réunis en société, sous cette condition qu'il pourrait se retirer après un mois d'une expérience qui lui paraissait aléatoire au lendemain des événements de 1871. Cependant la première partie de l'exploitation de l'Opéra par M. Halanzier fut fructueuse, aussi bien du 1er novembre 1871 au 28 octobre 1873, dans la salle de la rue Le Peletier, que du 14 janvier 1874 au 1er janvier 1875, dans la salle Ventadour.

Le 4 janvier 1875, M. Halanzier inaugurait le nouvel Opéra avec un cahier des charges modifié. En vertu de ce contrat, il était tenu de faire représenter chaque année deux ouvrages nouveaux, soit un grand opéra avec ballet, un opéra ou un ballet en un ou deux actes. La partition de l'ouvrage en un acte devait être écrite une fois en deux ans par un élève de Rome, grand prix de composition. De plus, l'Assemblée nationale avait voté un crédit de 2,400,000 francs pour la réfection des décors détruits par l'incendie de la salle de la rue Le Peletier. On put, grâce à ce crédit, remonter entièrement onze ouvrages, au prix total de 1,583,822 fr. 22 c.

Voici la liste de ces ouvrages et le prix qu'ils ont coûté :

La Juive	190,171 fr.	76
La Favorite.	116,813	97
Guillaume Tell	141,177	45
Hamlet.	153,122	02
Les Huguenots.	173,851	82
Faust	187,699	92
Don Juan.	181,515	82
Le ballet de *Coppélia* . . .	42,847	47
Le ballet de la *Source* . . .	81,451	43
Le Freyschütz.	105,459	36
Robert-le-Diable.	189,707	80
	1,583,822 fr.	22

Il fut confectionné et acheté sur le disponible de ce crédit les meubles, draperies, tapisseries et autres accessoires de la scène.

Quant au *Prophète*, qui coûta 224,497 fr. 45 cent., il fut remonté partie sur le reste du crédit de 2,400,000 francs et partie sur les 466,674 fr. 92 cent. provenant à l'État du partage des bénéfices des années 1875 et 1876.

Les 466,674 fr. 92 furent eux-mêmes employés de la manière suivante:

1° Une partie, ainsi que nous l'avons dit, servit à payer l'excédent des frais du *Prophète* qui n'avaient pu être entièrement soldés sur le crédit de 2,400,000 francs alors épuisé;

2° 80,000 francs furent donnés à titre de subvention au Théâtre-Lyrique, direction Vizentini;

3° Et l'État fit monter à son compte:

La Reine de Chypre dont les dépenses s'élevèrent à.	277,157 68
L'Africaine	299,570 70
Total.	576,728 46

Ces deux ouvrages absorbèrent ce qui restait de disponible sur les 466,674.

D'autre part, la réfection de la *Muette*, que

l'État prit à sa charge, entama par anticipation une grande partie des bénéfices des années 1877 et 1878.

Si nous disons des bénéfices en parlant de l'État, c'est que le contrat modifié passé avec M. Halanzier établissait le partage par égale portion des bénéfices de l'Opéra entre M. Halanzier et l'État, et d'autre part la faculté pour le directeur de se retirer s'il éprouvait une perte minimum de 100,000 francs. L'administration avait cru devoir imposer au directeur le partage des bénéfices comme une compensation du relèvement du prix des places et de la faculté de se retirer après le chiffre de pertes que nous venons d'indiquer.

La direction de M. Halanzier continua d'être heureuse. Mais M. Halanzier manifesta l'intention de se retirer à la suite d'un rapport en date du 12 juin 1878, rapport adressé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et dans lequel le commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, estimant que le concessionnaire n'avait pas rempli toutes les clauses de son cahier des charges, demandait s'il ne devait pas, ainsi que cela avait déjà été fait pour des directeurs subventionnés, suspendre la délivrance des

mandats de paiement de la subvention de l'Opéra.

C'est à cette époque, en 1878, que la Commission du budget de l'exercice 1879 crut devoir se préoccuper des conditions dans lesquelles l'Opéra serait géré à la fin du privilège de M. Halanzier. Elle se demanda s'il ne convenait pas de recourir à une régie provisoire, c'est-à-dire à l'administration de l'Opéra par un délégué placé sous l'autorité directe du ministre des beaux-arts et qui réformerait le régime général de l'Académie nationale de musique.

La Commission consultative des théâtres se prononça également en faveur de la régie provisoire du théâtre de l'Opéra par l'État. Elle considérait que s'il est dans la tradition française d'avoir auprès des théâtres libres des théâtres subventionnés, qui doivent être comme autant de conservatoires des saines traditions de l'art national, l'État doit s'attacher à donner aux représentations données sur ces théâtres un état exceptionnel et à en faciliter l'accès au plus grand nombre de citoyens possible. La Commission consultative des théâtres ne demandait d'ailleurs qu'une expérience de la régie, c'est-à-dire une intervention momenta-

née, mais directe de l'État, qui mettrait l'Opéra en mesure de répondre aux aspirations dont notre société démocratique donne chaque jour des preuves, en recherchant les belles exécutions musicales inaugurées par nos concerts populaires.

M. Emile Perrin avait accepté d'être le délégué de l'État. Mais l'honorable ministre des Beaux-Arts, M. Jules Ferry, ne partagea pas l'avis de la Commission du budget et de la Commission des théâtres, et il signa, le 24 mai 1879, un arrêté concédant, pour une durée de sept années, à compter du 1er novembre suivant, le théâtre de l'Opéra à une société en commandite représentée par M. Vaucorbeil, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés; on sait que la direction de M. Vaucorbeil fut des moins fructueuses.

Le partage des bénéfices avait été supprimé pour faciliter la gestion de la commandite. La mort de M. Vaucorbeil amena la concession du privilège à M. Ritt le 1er novembre 1884. La concession de M. Ritt prend fin le 1er novembre 1891.

On a, dans ces derniers temps, beaucoup parlé de l'Opéra. On s'est occupé des personnes qui sont dans la maison. On s'est montré

plus discret sur le régime auquel cette maison est soumise. Il n'est pas douteux que l'État a négligé de prendre, en 1879, au moment de la nomination de M. Vaucorbeil, les garanties qu'exigeait la protection du matériel qui lui appartient, qu'il en a pris moins encore en 1884 à l'avènement de M. Ritt, et que depuis dix ans son contrôle a laissé grandement à désirer. Il est également hors de doute que si le mal est grand, il est réparable, et qu'il peut et doit être réparé sans qu'il en coûte un centime aux contribuables.

En 1881, dans le projet de répartition des services du ministère des Arts, il avait été projeté de confier à la préfecture de police la surveillance des théâtres subventionnés et de supprimer le rouage que l'on appelle le bureau des théâtres. Autant, en effet, les garanties à prendre pour tout ce qui touche au matériel d'un théâtre subventionné sont nécessaires, autant elles sont inutiles quand il s'agit de sa gestion artistique. Le système qui consiste à imposer à l'Académie nationale de musique d'exécuter bon an mal an un grand opéra et un opéra plus petit ou un ballet de même taille, avec cette réserve que l'un des deux petits ouvrages sera périodiquement attribué à un

compositeur français honoré du prix de Rome, avec cette autre réserve que des experts autorisés distingueront entre ce que l'on doit appeler un ouvrage nouveau et un ouvrage pas nouveau, constitue une de ces puérilités invraisemblables.

Que l'État administre directement on indirectement les théâtres subventionnés, la liberté y sera toujours liée à l'intérêt, et l'on court d'autant moins de risques d'en faire le loyal essai, que le vote de la subvention est annuel et que l'on peut toujours couper court à l'abus, s'il se produit. La vérité est donc de laisser les scènes subventionnées justifier leur titre d'Académies, dans le sens large du mot, et pour l'Opéra particulièrement de l'autoriser à faire toutes les tentatives musicales et à se prêter à toutes les formes de l'art lyrique. L'expérience faite par les concerts populaires, qui ont si grandement contribué à l'éducation musicale de notre pays, et qui ont dû leur succès à la facilité que leur laissait la subvention de puiser dans tous les genres et dans tous les répertoires, est décisive. Elle démontre une fois de plus que la liberté seule amène le progrès. Lorsque l'on voit par contre des experts en ouvrages nouveaux permettre que, sous la

responsabilité de l'État, on retire *Don Juan* de son cadre intime pour l'accommoder comme le *Pied de mouton*, on est forcé de constater que c'est là un procédé nouveau, mais un procédé regrettable et tout à fait compromettant pour l'État.

D'autre part, la prétention de cultiver exclusivement à l'Académie nationale de musique l'opéra et le ballet, tels qu'ils se comportent depuis 1647, peut être une prétention respectable par son ancienneté, mais qui n'en demeure pas moins fâcheuse. Il n'y a, en réalité, aucun motif sérieux pour que l'édifice élevé à grands frais entre le boulevard des Italiens et le boulevard Haussmann soit uniquement affecté à des œuvres d'une certaine forme et de nombre limité. Trois ou quatre fois par semaine, sept fois en temps d'exposition, l'Académie nationale de musique égrène le même répertoire qui renferme quelques beaux ouvrages, dont la plupart des compositeurs modernes s'efforcent d'égaler les beautés en adoptant le cadre exigé par la maison. On voudra bien convenir que sacrifier près d'un million par an pour obtenir un semblable résultat est excessif.

Et si, pour le même prix, il était possible

d'obtenir un résultat meilleur, il faudrait s'en féliciter.

Il semble que cela soit facile, que rien n'empêche l'Opéra de jouer sept fois par semaine, de faire six jours d'abonnement au lieu de trois et de réserver le dimanche aux concerts et aux représentations populaires. On pourrait croire en outre qu'une scène subventionnée a le devoir de retenir sur la subvention une part pour la réfection des décors et une part pour les masses attachées au théâtre et qui contribuent à l'éclat de la représentation. On dit à cela que la matière abonnable est une matière rare et précieuse, que l'on peut bien la rencontrer le lundi, le mercredi et le vendredi, mais que le mardi, le jeudi et le samedi, elle est introuvable. Ce à quoi on peut répondre qu'il suffit de varier et de rajeunir les spectacles pour attirer l'abonnement. On dit encore que l'Opéra est démuni de scènes de répétitions et que le magasin des décors est insuffisant. Ce à quoi on peut encore répliquer que les moyens pour remédier à cet inconvénient ont été dès longtemps prévus. On objecte enfin que si l'on réduit la subvention par des retenues faites dans l'intérêt du personnel et du matériel, on ne trouvera plus de concessionnaires et que

l'État sera forcé d'administrer lui-même. Si l'on en était réduit à cette extrémité, il ne faudrait peut-être pas trop s'en plaindre, parce que la main de l'État peut seule détruire les règlements dont la main de l'État a affligé l'Opéra. Mais on n'en viendra pas là. Les concessionnaires ne manqueront pas et ils tireront profit de leur concession.

Ces projets que je viens d'énumérer, nous les avions déjà présentés en 1878, au moment où prenait fin le privilège de 1875. Nous demandions, je l'ai dit, une régie provisoire et une reconstitution définitive de l'Académie nationale de musique. Tout semblait marcher à souhait lorsque surgit une commandite. Le partage des bénéfices, établi en vue de la réfection du matériel, fut supprimé pour faciliter à cette commandite sa tâche, et à notre désir de voir faire du nouveau on répondit par cette phrase du cahier des charges de 1879 : « L'Opéra n'est pas un théâtre d'essai, c'est le musée de la musique. » Le dernier membre de la phrase n'est pas très euphonique, mais il était compensé par tant de promesses alléchantes que c'est lui qui fit passer le *veto* du premier. La commandite s'engageait, en effet, à remettre immédiatement à la scène Gluck, Beethoven,

Berlioz, etc. On eut le *Comte Ory*. Nous attendons toujours les anciens et les nouveaux. L'initiative privée fait des efforts pour les remettre ou les mettre en lumière. Le théâtre d'État n'a encore rien tenté. On peut demander en toute sincérité si, quand une démocratie comme la nôtre fait en faveur des arts les sacrifices qu'elle fait, on ne lui doit pas autre chose que ce qu'on lui donne à l'Opéra. Si les pouvoirs publics redoutent une régie, même provisoire, s'ils préfèrent la concession, qu'ils aient recours à la concession, mais qu'ils la débarrassent de tout ce qui est une entrave à la liberté de sa gestion artistique, en se réservant de la juger chaque année sur les résultats qu'elle aura obtenus. Si l'on ne procède pas de la sorte, on peut être assuré que les subventions des théâtres pourraient bien disparaître. Et il ne faudrait pas crier « sus à la Béotie », Athènes revendiquerait sa part de responsabilité.

CHAPITRE III

LA CONSERVATION

I

Le péril de l'immobilité qui menace un certain nombre des services des Beaux-Arts, on peut le signaler encore dans le système que nous avons adopté pour les établissements destinés à la conservation des œuvres d'art. Lorsque le regretté M. Rayet revint d'accomplir sa mission dans les musées d'Europe, mission qui nous a valu un rapport si remarquable et si complet sur la matière, il dit « que les plus admirables musées étaient les musées en voie de formation parce qu'il y était déployé une grande activité pour rivaliser avec leurs aînés. » « Le jour où ils seront arrivés au degré où nous sommes, ajoutait-il, peut-être feront-ils preuve de la même insouciance, mais, en attendant, on sent dans ces mu-

sées la vie qui fait défaut dans les nôtres. »

Il disait encore : « Je demande s'il est possible de citer un seul archéologue qui se soit formé au Louvre, ou qui se soit signalé par une publication des monuments conservés au Louvre ; le petit nombre d'adeptes de ces études que nous possédons en France s'est formé à Rome et en Grèce et point chez nous. Une manière de voir toute contraire domine partout à l'étranger. Pour les Anglais comme pour les Allemands, un musée n'est pas un lieu de délassement, mais d'étude. Une simple visite au musée de Berlin et au British Museum équivaut pour les profanes à l'audition d'un véritable cours, tant la suite des objets frappe nettement les yeux, et tant l'histoire et l'art se déroulent clairement devant eux. »

Cette appréciation est juste. Il n'est pas douteux que la section la plus vivante du musée du Louvre est la section du moyen âge et de la renaissance, parce qu'elle se forme ; que le musée de Cluny est actif parce que, après s'être remanié, il voit ce qui lui manque ; que le musée des moulages du Trocadéro se poursuit avec passion, mais que la plupart des sections du Louvre sont ankylosées, parce qu'il leur semble qu'elles n'ont presque plus

rien à désirer. Quelques rares acquisitions, des dons et des legs de particuliers, des missions qui honorent grandement ceux qui les ont remplies, y apportent de temps en temps une richesse nouvelle, mais on se contente le plus souvent du patrimoine acquis, tout en déplorant de n'avoir pas les crédits nécessaires pour acquérir les œuvres françaises qu'on a trop longtemps dédaignées, ou les primitifs que l'on a négligé d'acquérir à l'époque où Londres et Bruxelles les achetaient à des prix abordables, comme on déplorera plus tard de n'avoir pas les crédits suffisants pour acheter à des prix exorbitants des œuvres d'art que l'on pourrait avoir aujourd'hui à des conditions modestes.

Et cependant depuis un certain nombre d'années, des esprits patriotes se préoccupent de la situation qui est faite à nos musées nationaux par la faiblesse des crédits dont ils disposent. En 1881, le Gouvernement proposa d'instituer une caisse des musées et d'alimenter cette caisse à l'aide du produit de la vente des diamants de la Couronne. Quand ce projet vint en discussion devant la Chambre, la majorité le repoussa et se prononça en faveur de l'attribution du produit de la vente des dia-

mants de la Couronne à une caisse à créer sous cette dénomination « Caisse des invalides du travail ». Le Sénat renvoya à une loi ultérieure la solution de la question, et d'accord avec la Chambre, il fut décidé que les diamants, pierreries et joyaux faisant partie de la collection dite des diamants de la Couronne seraient vendus aux enchères publiques, et que le produit net de cette vente serait converti en rentes sur l'État, dont les titres seraient déposés à la Caisse des dépôts et consignations. La vente produisit une somme de 7 millions, qui s'est accrue de 700,000 francs d'arrérages. Aucune solution n'est intervenue depuis sur l'affectation de cette somme, et tout récemment M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ayant demandé, en vue de ventes importantes, qu'une partie des arrérages fût affectée à des acquisitions d'œuvres d'art, la Commission du budget a repoussé cette proposition en demandant que la question dont le Parlement s'est réservé la solution ne fût pas ainsi préjugée.

Laissant de côté l'attribution du produit de la vente des diamants de la Couronne sur laquelle le Gouvernement doit appeler à brève échéance le Parlement à se prononcer, je

pense qu'il est de toute nécessité de créer une caisse spéciale et permanente au profit de toutes les collections publiques qui aident à l'enseignement des arts. C'est pourquoi, d'accord avec une trentaine de mes collègues, j'ai déposé sur le bureau de la Chambre, à la date du 20 mai dernier, une proposition de loi tendant à la création d'une caisse des musées destinée à faciliter les acquisitions d'œuvres d'art en faveur des musées de Paris et des départements. Cette proposition, qui demande l'ouverture d'un crédit annuel de 500,000 francs non soumis aux exigences du report, n'a pu être comprise dans le règlement du budget pour l'année 1891, mais j'ai le ferme espoir qu'elle sera à brève échéance adoptée par le Parlement.

On remarquera qu'elle porte à la fois sur les musées de Paris et sur ceux des départements. C'est qu'en ce qui me concerne je trouve absolument défectueuse l'organisation actuelle de nos musées. La langue administrative a le grand tort de ne donner le titre de « musées nationaux » qu'aux seuls musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain. Un décret du 26 janvier 1882, rendu sur la proposition du ministre des Arts,

avait fait disparaître cette organisation, qui venait de l'ancienne liste civile de la monarchie, pour diviser les musées en deux catégories : les musées de l'État, les musées des départements et des villes.

Les musées de l'État comprenaient : le musée du Louvre, ceux du Luxembourg, de Versailles, de Saint-Germain, de l'École des Beaux-Arts, de Cluny, du Trocadéro, de Sèvres, des Gobelins, du Mobilier national, du Conservatoire des arts et métiers, du Conservatoire de musique et de l'Opéra.

En vertu de ce décret, les tableaux, sculptures, objets d'art et de curiosité placés dans les palais, hôtels, parcs et jardins appartenant à l'État ou déposés dans les musées des villes et des départements, devaient être inscrits sur les inventaires du musée du Louvre, à l'exception des produits des manufactures nationales dont l'inventaire était confié à l'administration du Mobilier national. Les musées des départements et des villes qui voulaient participer aux prêts et dons faits par l'administration, devaient accepter l'inspection de ses agents et se conformer aux prescriptions indiquées pour la conservation des objets d'art ou de curiosité.

Il était institué auprès du musée du Louvre une école qui prenait le nom d'École d'administration des musées. Un arrêté ministériel déterminait les conditions d'admission et de sortie et le règlement des cours dans cette école, destinée à recruter le personnel des administrateurs, conservateurs, attachés, inspecteurs des musées, conférenciers, bibliothécaires et architectes. L'administrateur du Louvre était chargé de la direction de cette École.

Le décret du 26 janvier a été rapporté. On est revenu à la classification des quatre musées nationaux : Louvre, Luxembourg, Versailles et Saint-Germain. Le décret du 25 mars 1852, qui attribuait aux préfets la la nomination des conservateurs des musées de province, n'a pas été appliqué. L'inspection de ces musées de province a été quelque peu fortifiée, mais aucune mesure générale n'a été ordonnée. Quant à l'École du Louvre, qui a ouvert des cours du plus haut intérêt, elle n'a pas établi d'examens d'entrée et des examens de sortie donnant accès à des emplois déterminés.

Si l'on se reporte cependant à l'esprit des décisions prises par la Convention, on y ren-

contre, particulièrement dans le décret de 1792, les bases d'une organisation des plus complètes de nos musées. C'est à ce décret que nous devons le Musée central des Arts. C'est à ce même décret que les départements sont redevables de leurs musées. Tout ce qui provenait des couvents fut confié dès 1792 à la tutelle des directoires des départements. Les dépôts devaient, dans l'intention du législateur, être rattachés au Musée central des Arts.

Plus tard, en 1797, Heurtaut de Lamerville présenta, au nom de la Commission de l'Instruction publique, un rapport au Conseil des Cinq-Cents proposant l'installation d'un musée auprès de chacune des écoles d'art qui seraient instituées par les départements. Ensuite de ce rapport, un envoi de douze tableaux provenant du Louvre fut fait au musée de Grenoble et un envoi de même nature au musée de Lyon. Le 1er septembre 1800, un arrêté fut pris par les consuls dans les termes suivants :

Article premier. — Il sera nommé une commission pour fournir quinze collections de tableaux, qui seront mises à la disposition des villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon,

Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy.

Art. 2. — Ces tableaux seront pris dans le musée du Louvre et dans celui de Versailles.

Par un décret du 15 février 1811, l'empereur Napoléon fit attribuer deux cent neuf toiles aux musées de Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. La Restauration fit retirer des musées des départements un grand nombre de toiles, soit pour les restituer aux familles, soit pour les remettre dans les églises rendues au culte, et les remplaça par d'autres toiles en se désintéressant d'ailleurs de tout contrôle sur les musées des départements.

La Monarchie de 1830 se borna à envoyer en dépôt des œuvres d'art provenant des expositions annuelles. En 1848, le peintre Jeanron, qui avait été nommé directeur des musées, adressa au ministre de l'Intérieur un rapport sur les musées des départements où l'on relève les passages suivants : « La nouvelle administration des Arts doit retrouver les inspirations larges, les conseils prévoyants et l'attentive activité qui signalèrent l'administration républicaine aux jours les plus difficiles de la glorieuse époque de notre première régénération

en toutes choses. Notre première République, au milieu des plus grandes difficultés qui se soient rencontrées au monde, installa au Louvre cette galerie publique que les artistes et les amis de l'art réclamaient vainement jusqu'alors. Le peuple connut pour la première fois l'étendue et la valeur de ses richesses nationales. Le titre de Muséum français, puis, quelques jours après, celui de Musée central des Arts, fut apposé par un légitime orgueil aux portes de cette galerie. Effacé depuis, le souvenir de cette inscription a été jusqu'ici la plus sûre défense et la meilleure protection du mobilier précieux que le Louvre contient Vous n'ignorez pas, citoyen ministre, comment la fermeture des monuments religieux, l'abolition des académies, l'envoi des commissaires inspecteurs de la République dans les départements du midi, et enfin le butin de nos conquêtes en Belgique, en Italie, encombrèrent successivement le Louvre, du plus vaste amas d'objets précieux. De là, comme première succursale, un musée spécial de l'École française à Versailles, qui ne fut dissous qu'avec la République consulaire.

« Dans les premières années de la République, on ne s'occupa guère que de disposer sur les parois du Louvre, les plus admirables chefs-

d'œuvre de toutes les écoles; mais en l'an VII, on trouve à la fois plusieurs pensées données à la création des musées dans les départements et à leur dotation par le musée central. Aujourd'hui, les musées de province, depuis le temps de leur création, sont livrés au plus profond oubli et au plus affligeant abandon. Une organisation centrale manque à nos musées de France. » Le peintre Jeanron proposait, après une enquête qui aurait permis de se rendre compte de la situation de chaque musée de département, de rattacher les musées de province aux musées nationaux.

La dernière Commission du budget a proposé que l'enquête demandée en 1848 soit faite par les soins des inspecteurs des beaux-arts, et à l'aide du crédit des inspections. Cette enquête établira l'état des prêts faits aux villes et départements et déterminera sans doute à multiplier ces prêts et à décorer les promenades et places publiques des villes de la République à l'aide des chefs-d'œuvre de notre école de sculpture contemporaine. Non seulement, en effet, la sculpture réclame le plein air; mais, au point de vue de l'enseignement, il y a tout intérêt à ne pas en amonceler les œuvres sous le jour cru du musée des artistes vivants ou à

les retirer de l'obscurité des dépôts du Palais de l'Industrie et de l'île des Cygnes. D'autre part, l'enquête démontrera certainement que l'École du Louvre peut parfaitement fournir aux départements et aux villes des conservateurs comme l'École des chartres leur fournit des bibliothécaires et des archivistes.

Enfin, cette enquête amènera, il faut l'espérer, un remaniement de nos richesses artistiques conforme à l'esprit du décret qui a créé le musée central du Louvre. On a laissé s'accumuler au Louvre les richesses les plus précieuses, à tel point qu'on ne sait où les placer. Tout récemment on a mis le *Cuirassier* de Géricault à l'endroit où se trouvait le portrait du *maréchal Prim*, de Regnault ; il y a eu une réclamation ; on a déplacé le *Cuirassier* pour remettre le maréchal Prim à sa place primitive ; une seconde réclamation est survenue, tout aussi légitime que la première.

Alors, devant ces réclamations on s'est trouvé en présence des projets des architectes, Ces éminents constructeurs nous ont dit : « Le Louvre est insuffisant et si le Parlement était de meilleure composition, il y aurait encore quelques millions à dépenser pour agrandir le Louvre. Nous dépenserions, par exemple,

d'abord un peu, puis beaucoup d'argent pour aménager la salle des États, pour accommoder les appartements que va quitter M. le préfet de la Seine, au pavillon de Flore. Alors vous pourriez vous développer. » Eh bien, à mon avis, il faut résister aux architectes. Il est inutile de se développer dans le Louvre avant que l'on ait remanié le Louvre. Le Louvre est parfaitement suffisant pour recevoir le musée le plus admirable du monde, à la condition d'en écarter les œuvres qui ne doivent pas y avoir place.

« Qui choisira? » m'a demandé mon collègue M. le Dr Després, dans la dernière discussion du budget des beaux-arts. J'ai répondu que si l'administration veut bien entrer dans la voie salutaire que nous lui avons conseillée depuis longtemps, elle n'a qu'à s'entourer des hommes dont les lumières ne peuvent pas être contestées. « Lesquels? » a demandé encore M. Després, me forçant ainsi à rappeler que le Louvre s'est enrichi depuis vingt ans, surtout par les les dons, par les legs, par les missions, et d'une façon presque nulle, hélas! par les acquisitions. Eh bien, quand on se trouve en présence d'hommes qui, par patriotisme, lèguent des galeries entières, comme M. La Caze,

comme M. His de la Salle, comme tant d'autres, on n'a pas besoin de dire qui choisira? Ces hommes ont prouvé par leur compétence, par leur prévoyance, qu'ils étaient dignes de conseiller l'administration, et leurs semblables ne manquent pas. C'est en s'entourant des lumières, des connaissances de ces hommes qu'un musée, digne de ce nom, peut être constitué.

II

J'ai parlé plus haut de quelques-unes des mesures prises par les hommes de la Révolution en faveur des arts. On a souvent traité les révolutionnaires de Vandales, et bien des gens se figurent que sous la Révolution on n'eut aucun respect pour les monuments, pour les bibliothèques et les archives. A coup sûr, il y eut des excès commis, mais ce fut seulement pendant une très courte période, lorsque Hébert et Chaumette inaugurèrent le culte de la Raison. Il serait facile de montrer qu'en ce qui concerne les bibliothèques, par exemple, il ne se produisit pas de ces actes de vandalisme que l'ignorance a si souvent reproché

aux hommes de la Révolution française. Dans son rapport sur les bibliothèques, lu le 20 avril 1794, Grégoire invita à signaler les détournements qui pourraient être commis. Le 21 janvier 1794, Coupé, de l'Oise, signale, dans un rapport fort bien fait, tout le parti que l'on pourrait tirer des immenses collections que la vente des biens ecclésiastiques venaient de mettre à la disposition des pouvoirs publics. Tous les livres et tous les objets scientifiques furent réunis au chef-lieu du département, et l'on s'efforça de créer non seulement des bibliothèques départementales, mais aussi des bibliothèques de district. Les administrations de district reçurent l'ordre de dresser l'inventaire de tous les livres qui pourraient venir entre leurs mains, et, à la suite du rapport auquel j'ai déjà fait allusion, Grégoire fit adopter un décret qui enjoignait à chaque administration de rendre compte dans le courant de la décade du travail relatif à la confection des catalogues. A Paris, des bibliothèques nouvelles furent instituées, la Mazarine fut presque doublée, on ouvrit au public la bibliothèque Sainte-Geneviève, ainsi que celle de l'Arsenal, et enfin, le 2 brumaire an II, la Convention rendit, sur la proposition de Romme, un décret que je

tiens à reproduire, car il montre jusqu'à l'évidence le souci qu'a toujours eu la Révolution de tout ce qui intéresse l'art ou la science :

« Il est défendu d'enlever, de détruire, mutiler ni altérer en aucune manière, sous prétexte de faire disparaître les signes de la féodalité et de la royauté, dans les bibliothèques, les collections, cabinets, musées publics ou particuliers, non plus que chez les artistes, ouvriers, libraires ou marchands, les livres imprimés ou manuscrits, les gravures et dessins, les tableaux, bas-reliefs, statues, médailles, vases, antiquités, cartes géographiques, plans, reliefs, modèles, machines, instruments et autres objets qui intéressent les arts, l'histoire ou l'instruction. »

Pour ce qui est des archives, il y a d'abord un décret du 20 février 1793, qui ordonne la réunion des différents dépôts d'archives dans un local commun; un décret du 2 novembre, qui réunit le tout au Louvre, sous la garde de l'archiviste de la République; et enfin un troisième décret du 2 décembre de la même année, qui enjoignait aux municipalités de mettre sous scellés tous les parchemins et papiers manuscrits ou imprimés. Le 27 janvier 1794, une commission spéciale fut nommé pour organi-

ser les archives, et le 7 messidor an Ier, une loi fut votée qui divisait les titres et les pièces.

Mais c'est surtout dans le domaine plus spécial des arts que l'on voit s'affirmer avec éclat la sollicitude de la Révolution pour les monuments du passé, sollicitude que l'ancien régime lui-même n'avait pas toujours eue. Tout d'abord, la Convention, par un décret en date du 4 juin 1793, édicta la peine de deux ans de fer contre quiconque dégraderait les monuments des arts dépendant des propriétés nationales. L'Assemblée constituante avait nommé une commission chargée de dresser l'inventaire de tous les objets précieux et de surveiller les dépôts dans lesquels on avait accumulé tout ce qui provenait de la suppression des monastères ou de la confiscation des biens d'émigrés. La Convention remplaça cette commission par une commission temporaire des arts, et le décret fut rendu sur un rapport de Mathieu qui contient ces nobles paroles : « C'est à la Convention nationale de faire aujourd'hui pour les arts, les sciences, pour le progrès de la philosophie, ce que les arts, les sciences et la philosophie ont fait pour amener le règne de la liberté. » La Commission tem-

poraire des arts était divisée en douze sections; elle renfermait les hommes les plus éminents de l'époque dans chaque science spéciale, et l'on a pu dire avec raison que cette commission avait rempli l'intérim entre les anciennes Académies et l'Institut que l'on devait bientôt fonder. C'est à la Commission des arts que l'on doit la fondation de plusieurs des musées des départements; c'est elle enfin qui créa ce musée des monuments français qui revit aujourd'hui sous le nom de musée du Trocadéro.

Une « commission des monuments », composée de savants et d'artistes, fut chargée de recueillir les fragments de sculpture et d'architecture que renfermaient les églises et les couvents, et les bâtiments du couvent des Petits-Augustins furent choisis pour recueillir ces fragments. Le 4 janvier 1792, un décret nommait M. Lenoir conservateur de ces premières collections. Le 15 fructidor an III (1er septembre 1795), le musée des monuments français fut ouvert au public. Dans sept grandes salles, M. Lenoir avait disposé chronologiquement environ cinq cents statues et bustes. Ces salles étaient, en outre, décorées de bas-reliefs historiques des plus célèbres sculpteurs fran-

çais. Des peintures sur verre, dont quelques-unes indiquaient l'origine de cet art en France, garnissaient les croisées. M. Lenoir avait enfin fait transporter à Paris, relever et restaurer dans les cours du couvent des Petits-Augustins l'une des façades du château d'Anet et un fragment du château de Gaillon. La Restauration détruisit ce musée, ou pour mieux le dispersa, et en répartit les fragments entre l'École des Beaux-Arts, les musées et les monuments où avaient été pris la plupart des bas-reliefs.

Depuis cette époque, il fut question à plusieurs reprises, non pas de reconstituer le musée des Petits-Augustins, mais de recueillir les originaux ou les reproductions des modèles laissés par les architectes et les sculpteurs français du moyen âge et de la renaissance. Au mois de mai 1876, j'eus à ce sujet une conversation avec Viollet-le-Duc. Il me paraissait qu'en procédant par voie d'échanges, l'État pourrait inviter les départements et les villes à lui fournir les moulages de monuments préalablement désignés et destinés à former un musée de la sculpture française, à charge par l'État de donner aux départements et aux villes des moulages qui leur auraient permis à

leur tour d'avoir des collections du même genre et même des collections et modèles moulés d'après la sculpture antique.

Viollet-le-Duc avait antérieurement, sous l'Empire, proposé de recueillir des moulages et estampages des œuvres du moyen âge et de la Renaissance, mais avec l'intention de les placer à l'École des Beaux-Arts, parce qu'il trouvait déjà réunies à l'École des Beaux-Arts des productions des arts étrangers qui, dans sa pensée, devaient établir une comparaison utile avec les œuvres de l'art français. Je fis part de ces deux projets au Conseil supérieur des Beaux-Arts où m'avait appelé à siéger l'honorable M. Waddington, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, mais ils ne furent pas agréés. En 1879, lorsque M. Jules Ferry me confia la présidence de la Commission des monuments historiques, je soumis à cette Commission ces mêmes projets. Viollet-le-Duc, poursuivant le but qu'il s'était proposé d'atteindre précédemment, demanda que le musée à créer réalisât sa pensée, d'établir à côté des productions françaises des termes de comparaison, puisés dans l'art antique et dans les écoles étrangères d'Italie, d'Allemagne et d'Angleterre. Viollet-le-Duc estimait toujours que la meilleure place

pour ce musée était l'École des Beaux-Arts, à cause du voisinage des termes de comparaison. Pour ma part, je pensais, au contraire, que la Commission des monuments historiques n'aurait pas, pour l'installation de son musée à l'École des Beaux-Arts, la liberté qu'elle trouverait dans un édifice qui lui serait concédé et où elle pourrait faire œuvre complètement nouvelle. Il fut donc décidé que la Commission installerait le musée de la sculpture française sous le nom de « Musée de sculpture comparée » au palais du Trocadéro. En proposant le palais du Trocadéro, j'avais en vue l'aile de ce palais qui est du côté de Passy. Mais après une visite faite en compagnie des inspecteurs généraux des monuments historiques, il fut reconnu que l'aile du côté de Paris présentait de meilleures dispositions.

Malheureusement cette aile était déjà occupée par le musée d'ethnographie, qui y avait commencé son installation. A la suite de démarches successives faites auprès de M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, de M. l'amiral Jauréguiberry, ministre de la Marine, et de M. Sadi Carnot, sous-secrétaire d'État au ministère des Travaux publics, il nous fut accordé que la Commission des monuments

historiques pourrait prendre possession de l'aile du palais du Trocadéro, du côté de Paris, à la charge par elle de transporter au premier étage les vitrines du musée d'ethnographie, cela avec le concours d'une escouade de marins que M. l'amiral Jauréguiberry mettait gracieusement à notre disposition, et qu'enfin un crédit de 93,000 francs serait demandé aux Chambres par M. le ministre des Travaux publics pour assurer le chauffage de l'aile du palais que nous allions occuper. Une sous-commission, prise dans le sein de la Commission des monuments historiques, fut instituée pour organiser le nouveau musée, d'après le plan de Viollet-le-Duc, qui nous avait été brusquement enlevé quelques mois auparavant. Cette sous-commission, composée de MM. Quicherat, du Sommerard, de Lasteyrie, Boeswilwald, Lisch, Ruprich-Robert, Steinheil, Gautier, Geoffroy-Dechaume, G. Dreyfus, Viollet-le-Duc, de Baudot, auxquels fut plus tard adjoint Castagnary, se réunit presque chaque semaine sous ma présidence, soit à la rue de Valois, soit au Trocadéro. Elle chargea M. de Baudot de l'installation matérielle des différentes salles du musée, désigna M. du Sommerard comme conservateur, pria M. Geoffroy-Dechaume de surveiller le choix des mou-

lages, dont la confection et la mise en place furent confiées à M. Pouzadoux, et en moins de deux ans elle recueillit les plus beaux spécimens de notre art national.

Depuis, grâce à M. Spuller qui, pendant son passage au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, concéda à la Commission des monuments historiques l'aile du palais du Trocadéro du côté de Passy, le musée a pu s'étendre. Il est le digne héritier du musée des monuments français qu'Alexandre Lenoir avait entrepris de constituer.

Il faut lui rendre cette justice, Lenoir a, le premier, pris la défense de l'école des sculpteurs français, si longtemps dédaignée. On raconte même à ce propos une anecdote qu'il est bon de rappeler. Un jour que Lenoir soutenait avec une certaine vivacité devant le peintre David que les ouvrages exécutés par nos sculpteurs au XIIIe siècle étaient de beaucoup supérieurs à ce qui se faisait à la même époque en Italie, et que parfois on trouvait dans ces ouvrages une liberté, une franchise et même une pureté de lignes qui pouvaient soutenir la comparaison avec certaines productions de l'antique, l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* cria au sacrilège et il ajouta que pour lui rien n'existait en dehors

des productions de l'antique, et que c'était pour cela qu'il s'efforçait de donner à ses œuvres le caractère de l'antiquité. Lenoir répondit avec beaucoup de sang-froid qu'il regrettait de voir un artiste français méconnaître ainsi le génie de ses compatriotes, et que, sans vouloir se poser en prophète, il ne craignait pas d'affirmer que les œuvres de David que la postérité admirerait le plus, seraient certainement celles qui avaient un caractère moderne et national.

La querelle qui se trahissait dans ce débat entre David et Alexandre Lenoir a perdu dans ces dernières années de son ardeur première. On est à peu près unanime à reconnaître que la sculpture française, même celle du XIIe siècle, doit prendre place dans nos collections publiques, et qu'il y a un véritable intérêt à la mettre sous les yeux de ceux qui étudient. Il est aujourd'hui généralement admis, grâce aux efforts de ceux qui, depuis Alexandre Lenoir jusqu'à Viollet-le-Duc, ont si éloquemment plaidé la cause de l'art national, que si les Pisans ont eu le grand avantage sur nos artistes d'avoir à leur disposition les modèles que possédait l'Italie, ils n'ont rien produit de plus élevé que les sculpteurs français du même temps.

En mettant sous les yeux du public les

œuvres de la sculpture française depuis le XIIe jusqu'au XIXe siècle, les créateurs du musée du Trocadéro ont donc non seulement aidé à la réhabilitation de l'art national, mais ils ont fait, au point de vue de l'enseignement de l'art, l'œuvre la plus considérable qui ait été accomplie dans ces derniers temps.

III

Le musée du Trocadéro est, on vient de le voir, l'œuvre de la Commission des monuments historiques. Il n'est pas inutile de faire rapidement l'historique de cette commission qui constitue l'un des rouages les plus importants de l'administration des Beaux-Arts.

Le service de la conservation de nos monuments historiques date de 1837. Un arrêté de M. de Montalivet, ministre de l'Intérieur, institua la première commission dite des monuments historiques. Mais la pensée créatrice de cette branche de nos services publics remonte à une époque beaucoup plus ancienne. C'est vers la fin du XVIIIe siècle que l'on se préoccupa de faire obstacle aux mutilations dont les édifices qui intéressent l'histoire nationale

avaient été victimes sous Louis XIII, sous Louis XIV, et dans les premières années du règne de Louis XV. Lorsque vint la Révolution, on était, nous l'avons vu, très pénétré de la nécessité de faire respecter les monuments de la France, et c'est avec une profonde injustice que l'on a accusé le gouvernement révolutionnaire d'avoir prêté les mains à des actes de vandalisme qu'il s'est efforcé de réprimer par la constitution de comités spéciaux et par les encouragements qu'il a donnés à l'œuvre si éminemment patriotique d'Alexandre Lenoir. Le gouvernement de la Restauration a commis la faute impardonnable de disperser ou de détruire les collections qu'Alexandre Lenoir avait formées et qui constituaient à Paris comme une sorte de table de matières des admirables productions que l'art français a répandues sur toute la surface du territoire.

« Si l'histoire de l'art se lit sur les monuments sortis de nos écoles d'architecture et de sculpture, il n'en est aucun qui ne serve également à l'histoire de nos différents états sociaux. Mieux que tous les livres, les donjons de Coucy et de Gisors, les murailles de Carcassonne et d'Avignon nous instruisent sur la puissance du régime féodal. Toutes nos grandes aven-

tures, tous les traits saillants de notre caractère national, toutes les influences étrangères que la France a subies, sont écrits sur ces livres de pierre. Sur ces livres on trouve ce qu'Augustin Thierry appelle l'âme de l'histoire; et ces livres, nous n'avons appris à les lire que par lui et par les grands fondateurs de l'école historique du XIXe siècle. L'histoire jusqu'à eux ne demandait rien aux sources originales, aux mémoires, aux manuscrits, aux chroniques locales. Qu'aurait-elle demandé aux monuments ?

« L'art regardait les productions françaises avec une sorte de mépris et les architectes en corrigeaient les lignes, en éclairaient les profondeurs, en remplissaient les vides au goût du jour. On ne pouvait attendre alors des pouvoirs publics un respect que n'avaient ni l'art ni la science, et il était donné à notre époque seule de saisir le sens et la grandeur de toutes les traditions historiques et de reconnaître qu'en conservant et en divulguant ces édifices on ressuscitait le passé au profit de l'avenir. »

La première manifestation publique fut un crédit demandé aux Chambres en 1830. Les Chambres accordèrent 80,000 francs sur le budget de 1831. On créa une inspection générale

dont M. Vitet fut le titulaire. En 1837, un arrêté de M. de Montalivet, ministre de l'Intérieur, institua la première Commission des monuments historiques. Cette commission fut à l'origine composée de huit membres : M. Vatout, président ; MM. le baron Taylor, Caristie, Vitet, Leprevost, comte de Montesquiou, Duban, Mérimée. Dès la première séance, M. Vitet propose de revenir à l'application de la loi de 1833 sur les expropriations pour cause d'utilité publique, afin de dégager les monuments encombrés par des constructions, M. le baron Taylor propose de demander aux Chambres un crédit pour acquérir les édifices qui intéressent l'histoire et qui appartiennent à des particuliers. On décide de demander au ministre de l'Intérieur une décision qui fixe la législation en matière d'expropriation pour cause artistique. Le Conseil d'État pourrait juger les contestations. Dans la seconde séance, on s'inquiète des ressources; on fait remarquer que le ministère des Cultes dispose d'une somme de 2,300,000 francs pour l'entretien des édifices diocésains et des églises paroissiales. Ce crédit pourrait être mis à la disposition de la Commission des monuments historiques. M. Vitet insiste pour que les crédits inscrits

dans le budget de l'État pour tous les travaux d'art soient attribués à un ministère qui s'occupera de tout ce qui intéresse les arts. Ce ministère étant actuellement le ministère de l'Intérieur, le ministre de l'Intérieur doit tout d'abord réclamer aux Cultes la totalité du crédit de 2,300,000 francs.

Le 30 septembre 1839, le ministre de l'Intérieur, M. Duchâtel, prend la présidence de la Commission des monuments historiques dont le nombre des membres est porté à douze. M. Mérimée est nommé inspecteur général des monuments. M. Vitet revêt le titre d'inspecteur général honoraire et est nommé président de la Commision. Le 23 février 1840, M. Lenormant appelle l'attention de la Commission sur la nécessité de protéger les monuments mégalithiques dont M. Henri Martin plaidera éloquemment la cause, quarante ans plus tard. Dans la session de 1840, la Commission revient à plusieurs reprises sur la nécessité d'être mise en possession d'une loi réglant l'expropriation pour cause d'utilité artistique. Elle réclame en outre d'être consultée tout au moins sur l'emploi du crédit de 2,300,000 fr., mis à la disposition de l'administration des Cultes. Les sommes dont pouvait disposer la

Commission des monuments avaient été successivement portées de 80,000 francs à 120,000 francs, puis à 200,000 et à 600,000 fr. Jusqu'en 1848, la Commission garda sa même composition et s'occupa du classement des monuments qui lui étaient signalés par l'inspection générale et par les sociétés des départements.

Au lendemain de la Révolution du 24 février, dans une séance tenue le 28, M. Mérimée annonce à la Commission qu'il est dans l'intention de faire au ministre un rapport sur le personnel de la Commission et sur sa manière de traiter les affaires. Dans ce rapport, il exposera que la Commission a toujours travaillé au grand jour et que dans toutes les discussions du budget, on a rendu hommage à son impartialité. M. Lenormant expose que depuis la dernière loi sur la liste civile, on a souffert de la division qui a été apportée dans l'organisation des services artistiques. Il serait temps de faire cesser ce désordre et de remettre à une seule et même direction tous les établissements d'art. Il est décidé qu'un rapport dans ce sens sera fait à la prochaine séance par M. Mérimée, assisté de MM. Lenormant et de Laborde. Le 11 mars, la Commission se réunit. Elle entend

le rapport qui propose la réunion de tous les services intéressant les arts. On y remarque les conclusions suivantes. Le Louvre et les Tuileries prendront le nom de Palais des Arts, et pour rendre populaires et utiles nos collections nationales, les conservateurs devront, chacun dans leur section, faire un cours sur la partie à laquelle se rapportent les collections qu'ils administrent. Ce ne sera d'ailleurs là que l'application d'un principe déjà en usage avec un immense succès depuis plus de soixante ans au Muséum d'histoire naturelle et au Conservatoire des arts et métiers... Pendant quelques mois, la Commission des monuments historiques entreprend de développer son projet de réunion des divers établissements intéressant les arts. Le 1er septembre 1848, M. Mérimée donne lecture d'un rapport sur les manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins, de Beauvais. Ce rapport demande que les manufactures nationales soient détachées du ministère du Commerce pour être rattachées à une direction générale des Arts. La Commission invite en même temps le directeur des Beaux-Arts, M. Charles Blanc, à demander au ministre le classement des palais nationaux dans les monuments historiques.

Au mois de novembre, la Commission est reconstituée comme suit : M. de Maleville, président ; MM. de Lamartine, Hauréau, Buchez, de Lasteyrie, Renouvier, Roger du Loiret, Lenormant, Vitet, Léon de Laborde, Mérimée, Paul Lacroix, Le Prevost, Caristie, Labrouste, Vaudoyer, Questel, le directeur général des Cultes, le chef de la division des Beaux-Arts, Mercey, Courmont. MM. Victor Hugo et Félix Pyat font plus tard partie de la Commission. A la première séance, M. Mérimée donne lecture d'une pétition dans laquelle la société archéologique nationale demande l'autorisation de former une collection de moulages dans une partie du musée des Thermes et de Cluny, sous la direction d'un jury pris dans le sein de la Société. M. du Sommerard, conservateur du musée des Thermes et de Cluny, consulté par M. le Président sur la possibilité de donner asile à cette collection dans le musée de Cluny, ne croit pas que le local puisse se prêter au projet.

Il donne à cet égard des détails que la Commission prend en considération, surtout en ce qui concerne le jury proposé qui lui paraît ne pouvoir être admis dans l'administration du musée. M. Lenormant demande que l'on pro-

fite de cette occasion pour former une grande collection de moulages de l'art français, et il rappelle qu'un noyau important se trouve déjà réuni à l'École des Beaux-Arts. Il est donc d'avis d'y joindre les collections de la Société archéologique. Après une discussion à laquelle prennent part MM. de Lasteyrie et le président, une commission composée de MM. Mérimée, Lenormant et Renouvier, est chargée d'étudier la question. Le 17 novembre, M. Mérimée présente un rapport au nom de cette Commission. La Commission a constaté l'insuffisance du musée de Cluny et de l'École des Beaux-Arts pour recevoir la collection des moulages du moyen âge. La Commission propose de répondre à la Société archéologique que, pour le moment, la proposition n'est pas acceptable et qu'elle ne pourrait être accueillie qu'ultérieurement si l'École des Beaux-Arts venait à être agrandie. Le 2 février 1849, M. Mérimée signale la situation des monuments celtiques d'Erdeven (Morbihan). Une route nouvelle a enlevé ces monuments. La Commission est désarmée, et elle n'a plus d'autre ressource que d'adresser une remontrance au préfet. Le 9 mars 1849, M. Maxime du Camp demande à la Commission la permis-

sion de mouler dans toutes les églises et chapelles de France, dans l'intérêt d'une publication qu'il prépare des symboles archéologiques religieux. Sur les observations de plusieurs membres qui font ressortir les inconvénients qui résultent des moulages exécutés sur des moulures précieuses, la Commission décide que M. Du Camp devra adresser une demande spéciale pour chaque monument et s'entendre préalablement avec l'architecte chargé de l'entretien du monument. Le 13 avril 1849, la Commission proteste contre le déplacement de la Bibliothèque nationale qui entraînerait la destruction du palais Mazarin. La Commission s'élève contre cette déplorable tendance qui enlèverait à Paris sa physionomie monumentale et historique, et qui manifeste une guerre de vandalisme faite de parti pris à toutes les grandes constructions de l'architecture des derniers siècles.

Le 30 janvier 1852, la Commission est reconstituée par décret dans les conditions suivantes : président, M. Lenormant; vice-président, M. Caristie; MM. de Longpérier, Le Prévost, Duban, Mérimée, Ferdinand de Lasteyrie, Paul Lacroix, Labrouste, Léon de Laborde, Questel, de Pastoret, de Montalembert

Varcellier; le directeur des Cultes, le directeur des Beaux-Arts, le chef du bureau des Beaux-Arts, Courmont, secrétaires de la Commission. Le 20 février, M. Ferdinand de Lasteyrie donne sa démission de membre de la Commission.

Le 15 avril, M. Blanche est nommé à sa place. Le ministre informe la Commission, au commencement de l'année 1854, qu'il se propose de porter le crédit ordinaire des monuments historiques à 900,000 francs, indépendamment du crédit extraordinaire alloué à l'église Notre-Dame-de-Laon. M. Mérimée donne à ce propos lecture d'un rapport qui lui a été demandé sur la nécessité de pourvoir à certains travaux de restauration au moyen de crédits extraordinaires. Il signale dans ce rapport la chapelle de Vincennes qui exigerait une dépense de 700,000 francs, les remparts de Carcassone, dont on évalue la dépense à 217,000 francs, le château de Blois, l'église d'Eu et l'église de la Charité-sur-Loire qui demanderaient des crédits de 750,000 francs, 600,000 et 350,000 francs. Le 25 mars 1854, le Congrès des sociétés savantes, réuni à Paris, demande que les questions suivantes soient discutées : 1° les institutions organisées en France

pour résister au vandalisme et protéger les monuments ont-elles une action suffisante? 2° les sociétés établies dans les divers départements se préoccupent-elles suffisamment de ces objets? 3° les inspecteurs officiels nommés par le ministère d'État et les correspondants du ministère de l'Instruction publique sont-ils également actifs? Presque toutes ces questions sont résolues négativement. Il est constaté que la loi ne protège pas suffisamment les monuments dont un certain nombre disparaît chaque année. Au sujet du rôle des inspecteurs officiels, la Commission des monuments historiques proteste contre un Congrès qui n'a pas craint de déverser le blâme sur les actes de l'administration et de ses agents et elle prie le ministre de faire cesser ces abus. On est sous le régime de 1852. L'abus cesse. Mais il n'en demeure pas moins constaté que la loi est insuffisante et que l'inspection officielle ne pourvoit pas à tout. Dans cette même année 1854, M. de Laborde propose la création, à Cluny, d'une chaire d'archéologie. La proposition n'a pas de suite. Au mois de novembre 1855, M. Mérimée reprend la proposition de création d'un musée de moulages du moyen âge à l'École des Beaux-Arts. Puisqu'il est question

d'agrandir l'École des Beaux-Arts, ne pourrait-on réunir dans les salles nouvelles les moulages si nombreux exécutés depuis quelques années dans les édifices du moyen âge. Le 6 juin 1857, M. du Sommerard, conservateur du musée de Cluny, est nommé membre de la Commission. En 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, MM. Viollet-le-Duc, Bœswilwald, Beulé, de Saulcy, des Vallières, Millet, de Soubeyran, de Boin-Villiers, sont successivement introduits dans la commission. Jusqu'en 1870, la Commission poursuit ses travaux, présidée par MM. Vitet, de Nieuwerkercke, Alfred Arago, Mérimée.

Le 14 novembre 1871, elle reprend ses séances interrompues par les événements de 1870 sous la présidence de M. Saint-René Taillandier, secrétaire général du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. M. Vitet reprend la présidence jusqu'au mois de janvier 1873. MM. Quicherat, Ruprich-Robert, Abadie, Laisné ont pris place dans la Commission. M. Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, préside ; M. de Soubeyran prend la présidence de 1874 à 1879. En 1879, un décret réorganise la Commission des monuments historiques et un autre décret me nomme vice-président de la Commission, dont le ministre

est président avec le sous-secrétaire d'État et le secrétaire général comme vice-président de droit.

Depuis cette époque, la Commission des monuments historiques, que j'ai encore l'honneur de présider, a subi plusieurs modifications. Elle a avec une ténacité remarquable poursuivi trois objets principaux : un classement méthodique des monuments, la création d'un musée de moulages reproduisant les différents spécimens de l'art de la sculpture et de l'architecture française aux différentes époques, le vote d'une loi réglant la protection des édifices ayant un caractère historique et artistique.

Le classement a été fait à la suite d'un rapport de Viollet-le-Duc qui restera comme un modèle de science et de clarté. J'ai dit plus haut comment le musée du Trocadéro avait été créé. Quant à la loi protégeant nos monuments historiques, elle a été votée par les Chambres en 1887. Est-ce à dire qu'il n'y ait plus rien à faire? Plus d'une restauration fâcheuse a été entreprise, parce qu'il n'est pas possible, du jour au lendemain, de faire pénétrer dans l'esprit de tous la science, le respect et aussi le désintéressement dont chacun doit faire preuve en consentant à ne pas rédifier à grands frais

des constructions qu'il est toujours facile de raser pour élever n'importe quoi de banal et de coûteux dont on fait bruyamment état.

Mais la lutte soutenue depuis plus d'un demi-siècle pour la protection de nos monuments est tout à l'honneur de l'esprit français. Si l'on voulait citer les actes qui ont marqué l'œuvre de la Commission des monuments historiques depuis soixante ans, la liste serait longue. Ce que l'on doit constater, c'est qu'à l'aide de son crédit de 1,300,000 francs, cette Commission entretient deux musées, Cluny et le Trocadéro, qui rendent à l'enseignement les plus grands services, c'est qu'elle protège dans des milliers de monuments nos richesses archéologiques, et que vouloir réduire ce crédit, comme le gouvernement en avait eu un instant la pensée, serait un acte d'administration qu'on ne tarderait pas à regretter.

IV

Le ministère des Arts avait attribué à la direction de la conservation différents services dont il me faut maintenant parler : les édifices diocésains, l'inventaire des richesses d'art de la France, le mobilier national.

En ce qui concerne le Garde-Meuble, on peut dire que l'État ne tire pas de ses collections tout le parti qu'il pourrait en tirer. Pendant mon séjour à la rue de Valois, j'avais décidé, en ayant recours aux fonds d'entretien des Bâtiments civils, la construction sur le terrain du Garde-Meuble d'une succession de galeries qui auraient coûté 150,000 fr. et qui auraient permis de constituer de façon convenable le Conservatoire du mobilier national et de mettre les admirables modèles que nous possédons à la disposition des travailleurs. Le mobilier du Garde-Meuble forme deux catégories très distinctes : la première y est conservée à titre d'objets d'art dans un musée. Les meubles affectés à ce musée ne peuvent plus être remis en service dès qu'une décision ministérielle leur a assigné cette destination. La seconde catégorie comprend le mobilier disponible et avec lui tout le mobilier des différents palais qui, aux termes du premier des règlements du 11 février 1884, ne cesse pas de faire partie du mobilier national et figure sur l'inventaire général de ce mobilier. Il m'a toujours paru d'une part qu'il y avait lieu de faire figurer sur cet inventaire les meubles de toutes les administrations publiques et, d'autre part, qu'il convenait de prendre les

dispositions nécessaires pour permettre aux travailleurs d'étudier utilement les admirables modèles de l'art français que possède notre dépôt national.

La publication de l'inventaire des richesses d'art de la France est due à l'initiative de M. le marquis de Chennevières. En 1874, M. de Chennevières proposa au ministère de nommer une commission chargée d'inventorier les richesses d'art de la France, relevant très heureusement ainsi une des institutions les plus utiles du dernier siècle.

Une commission de ce genre avait, en effet, été instituée par l'Assemblée constituante de 1789. Ce fut cette commission qui fournit le noyau de la Commission dits des monuments, nommée par décret conventionnel du 18 octobre 1792, et que, sur la proposition de Sergent, la Convention confirma par décret du 27 août 1793. Le 18 décembre de la même année, la Commission des monuments fut remplacée par la Commission temporaire des arts qui, dès les premiers jours de janvier 1794, publia une *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Les rédacteurs de

cette œuvre considérable étaient Vicq d'Azir et Dom Poirier. Cette instruction, aussi claire que savante, fournit un traité méthodique et complet, entrant dans les détails les plus minutieux sur les procédés à employer pour prévenir les dégradations des monuments, tableaux, statues, gravures, livres, etc. Elle fut envoyée sous forme de circulaire à toutes les sociétés populaires et aux agents nationaux.

Depuis l'initiative prise par M. de Chennevières, sept volumes ont été publiés portant sur les monuments civils et religieux de Paris et de la province. Certains contiennent de graves inexactitudes provenant de ce que les renseiseignements fournis n'ont pas été contrôlés avec un soin suffisant. Il est, en outre, regrettable que la Commission de l'inventaire ne se soit pas attachée à rechercher pour les œuvres mentionnées les titres de propriété de l'État, des municipalités, des particuliers ou des communautés religieuses. Cette lacune n'existe pas dans l'inventaire spécial que le département de la Seine a fait de son côté pour Paris et les arrondissements de Sceaux et de Saint-Denis.

Enfin, la loi sur la conservation des monuments historiques ayant prescrit qu'il serait fait, par les soins du ministre de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts, un classement des objets mobiliers appartenant à l'État, aux départements, aux communes ou aux fabriques, et dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire ou de l'art un intérêt national, il est incontestable que l'inventaire des richesses d'art ne peut plus constituer un service isolé, qu'il est nécessaire de présenter aux Chambres un projet qui permette de le faire contribuer à l'inventaire prescrit par la loi de 1887.

Je ne dirai qu'un mot des édifices diocésains. Le cabinet du 14 novembre 1881 les avait rattachés au ministère des Arts, parce que son intention était de confier successivement au ministère nouveau toutes les constructions intéressant nos services publics, à charge par chacun d'eux de fournir les programmes nécessaires aux installations projetées. On voudra bien reconnaître qu'un tel service offrirait des garanties d'économie et de bonne exécution des travaux que l'on ne rencontre pas aujourd'hui dans toutes nos administrations, et que le conseil général d'architecture, créé par le décret du 5 janvier 1882, conseil qui réunissait les architectes des bâtiments civils, des monuments historiques et des édifices dio-

césains, était naturellement appelé à amorcer cette vaste administration du bâtiment, que le décret du 14 novembre entendait réserver au ministère des Arts.

CHAPITRE IV

LA CONSTRUCTION ET LA DÉCORATION

I

Le rapport qui précède le décret du 5 juillet dernier par lequel les Bâtiments civils ont été rattachés au ministère des Travaux publics, annonce que cette mesure n'est que le point de départ de la constitution d'un service central des travaux de l'État; il convient d'enregistrer cette promesse de revenir à la méthode adoptée par le cabinet du 14 novembre, car les meilleurs esprits sont d'accord pour reconnaître que telle qu'elle est aujourd'hui constituée, la direction des Bâtiments civils n'est qu'une chinoiserie coûteuse.

Et tout d'abord, je demanderai qu'on veuille bien me dire ce que c'est qu'un bâtiment civil. On me dira sans doute que c'est un bâtiment qui n'est ni militaire ni religieux. A quoi je ré-

pondrai qu'excellente en principe, cette définition est en espèce absolument controuvée.

Avant que le Panthéon fût rendu au culte des grands hommes, on trouvait l'église Sainte-Geneviève dans la liste des bâtiments civils. On y trouve encore la chapelle Louis XVI et l'église des Invalides. Par une étrange anomalie, les Invalides appartiennent au ministère de la Guerre et l'église qu'ils contiennent dépend des Bâtiments civils. Il y a d'autres anomalies plus extraordinaires encore. L'asile de Charenton est un bâtiment civil, mais non pas ceux de Vincennes et du Vésinet. Le ministère de l'Intérieur a gardé ses prisons, le ministère des Finances ses douanes et ses manufactures, le ministère des Affaires Étrangères ses ambassades. Cependant le ministère de l'Agriculture s'est débarrassé de ses écoles vétérinaires et de ses dépôts d'étalons, le ministère de l'Instruction publique des manufactures nationales et de quelques écoles. Il a abandonné le Collège de France, mais il a gardé l'École de médecine ; c'est partout la confusion et l'arbitraire. On peut dire que la véritable définition du bâtiment civil, c'est celle que donnait, il y a quelques années, un ancien directeur de ce service, aujourd'hui

président de section au conseil d'État: « Le bâtiment civil est un bâtiment dont le ministère intéressé se débarrasse sur le service spécial ».

Un homme qui ne fut jamais suspect de tendances révolutionnaires, M. Lambert de Sainte-Croix, s'exprimait ainsi en 1879, au nom d'une commission chargée de préparer un projet de réorganisation des services administratifs des Beaux-Arts: « Si nous prenons le Louvre, par exemple, nous y trouvons partout la trace des difficultés journalières que soulève la séparation administrative des musées et des bâtiments. Les travaux les plus infimes, un dallage à refaire, un carreau à remettre, une banquette ou un rideau à réparer exigent des rapports de ministère à ministère (à cette époque, les Bâtiments civils faisaient déjà partie du ministère des Travaux publics). Les jours nécessaires à l'éclairage des tableaux, la disposition des salles consacrées à la statuaire ou aux objets d'art, tout ce qui regarde l'installation échappe à l'administration de nos musées. »

Et plus loin: « A l'Opéra, il s'est produit un curieux conflit au sujet du crédit de 2,400,000 fr. voté par l'Assemblée nationale après l'incendie

de la rue Le Pelletier, pour la réfection des décors du répertoire. Les Bâtiments civils, à qui on n'avait pas songé en votant ce crédit, sont venus réclamer leur part, alléguant que si les accessoires de la scène n'étaient pas, il est vrai, de leur domaine, les meubles immeubles par destination en faisaient partie, et que si, par exemple, le décor appartenait aux Beaux-Arts, le portant sur lequel on l'applique, le mécanisme qui le fait jouer, le cordage qui le rattache, appartenait aux Travaux publics. »

Pour ma part, je pourrais citer de nombreux et récents exemples de ces conflits. Je n'en citerai qu'un. Au moment de la préparation de l'exposition centennale de l'art français, j'avais demandé et obtenu des Beaux-Arts l'autorisation de faire mouler dans le jardin des Tuileries le lion de Barye. Lorsque les mouleurs se présentèrent, les Bâtiments civils firent opposition. J'avais oublié que si la statue est aux Beaux-Arts, le socle sur lequel les mouleurs devaient appuyer leur échelle appartient aux Bâtiments civils.

On a conté dans ce même ordre d'idées, l'histoire d'un tableau que le conservateur de Versailles voulait faire transporter à Paris. Les Bâtiments civils avaient envoyé à Ver-

sailles des voitures du Garde-Meuble remplies de tapisseries destinées à la salle du Congrès. Elles revenaient à vide à Paris. Le conservateur de Versailles pensa qu'il y aurait économie pour son administration à profiter de l'occasion pour faire transporter son tableau. Les Bâtiments civils s'y refusèrent. On échangea des rapports, et deux ans après intervint une solution négative. On voit par là que bien des Français peuvent s'éviter le voyage en Chine.

Les exemples sont nombreux de l'incurie qui semble être la caractéristique de la direction des Bâtiments civils. Il n'en est peut-être pas de plus triste que celui que Versailles nous fournit. Un homme très compétent dans toutes les questions d'art, M. Henri Vuagneux, signalait il y a quelque temps l'état lamentable dans lequel se trouvent aujourd'hui Versailles et ses palais. « Il importe de ne pas laisser périr tant d'œuvres d'art des premiers artistes du dix-septième siècle, et la République se doit à elle-même de conserver ces richesses nationales », disait en 1889 M. Spuller, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Un crédit supplémentaire de 440,000 francs fut voté, mais qu'a-t-on fait?

Un seul bassin a été à peu près réparé, celui

de Latone. Les bosquets sont restés dans un état complet de délabrement. Tout est négligé, le grand canal dégage des miasmes putrides, le grand Trianon se lézarde. Quant au Palais, je laisse la parole à M. Henri Vuagneux.

« Si la restauration de la petite façade Louis XIII, entreprise depuis plusieurs années, a été activée, aucune des grandes façades du Palais n'a été touchée ; elles sont toujours dans l'état de vétusté tant de fois signalé et si la chute de leurs matériaux désagrégés n'a jusqu'à cette heure pas causé d'accident mortel dont l'écho nous soit parvenu, c'est que l'accès des grands murs est défendu par des grillages provisoires. Cependant, pour la réfection de ces façades, un colossal édifice à roues glissant sur des rails a été construit à grands frais ; on attend sans doute, pour l'utiliser, que l'état de sa solidité soit devenu douteux. »

Il est évident que tout cela constitue une organisation défectueuse. Les économies que la Commission du budget avait projeté de faire sur le budget de la deuxième section du ministère de l'Instruction publique étaient presque entièrement faites sur les services de l'architecture des Bâtiments civils et des Palais nationaux. Je maintiens qu'il y a là une économie

considérable à réaliser. Il est, en effet, impossible de confondre la réfection et la reconstruction d'un édifice. L'une respecte ce que l'autre ne respecte pas. L'une est économique, l'autre ne l'est point. Or, il existait dans la deuxième section du ministère de l'Instruction publique deux services très distincts : l'un qui restaure les édifices, le service des Monuments historiques; l'autre qui les reconstruit, le service des Bâtiments civils et des Palais nationaux. Et, par une anomalie étrange, le dernier retient des monuments qui appartiennent si bien au premier, que celui-ci les a classés comme monuments historiques. Si l'on fait ce départ, c'est une économie immédiate. Pourquoi ce départ ne se fait-il pas? Pourquoi persiste-t-on à imposer aux contribuables une charge inutile? En 1848, M. Mérimée demanda que ce départ fût effectué. M. Ledru-Rollin prit un arrêté dans ce sens. L'arrêté fut rapporté. En 1855, la même demande fut renouvelée, et M. Achille Fould, ministre d'État, se rendant à l'évidence, retira, par un arrêté en date du 8 mai, du service des Bâtiments civils la Sainte-Chapelle de Paris et la basilique de Saint-Denis, pour les donner au service des Monuments historiques, parce que ces deux monuments appelaient une

restauration. M. Achille Fould était sur le point de concéder le transfert de tous les monuments historiques qui sont aux Bâtiments civils, lorsque son collègue des Travaux publics se récria parce qu'on diminuait ses attributions. Après 1881, et jusqu'à ces derniers temps, les deux services ont relevé du même ministère. Qui est-ce qui a empêché de réunir les monuments de la même famille, de les soumettre au même régime de restauration?

Si maintenant, laissant de côté les restaurations de monuments, nous recherchons comment on comprend les constructions neuves dans ce même service des Bâtiments civils, nous constatons que non seulement ces constructions sont élevées à grands frais, mais encore qu'il n'est pas tenu compte de leur affectation. Le Conseil des Bâtiments civils est exclusivement composé d'architectes, et, de même que ces architectes prennent rarement l'avis des archéologues quand ils ont une restauration à décider, ils ne s'adressent pas suffisamment aux personnes intéressées quand il s'agit d'une construction qui leur est cependant destinée. Ainsi, on vient d'édifier des galeries au Muséum. Or on prête à l'un des savants les plus illustres de ce temps, M. Berthelot, cette opinion que les

nouvelles galeries du Muséum retardent l'avancement des sciences naturelles de plusieurs années, tant les architectes ont pris soin de rendre invisibles les collections qu'on a eu tant de peine à réunir.

Il en est de même pour l'École de Médecine. L'éminent doyen de cette Faculté, lorsqu'il fut appelé à s'installer dans cette nouvelle École, ne trouva absolument que des portiques, et il disait sur un ton plaisant qu'il n'avait pas songé à s'en étonner, puisque tout le monde savait que les Grecs n'avaient pas de salle à manger, qu'ils prenaient leurs repas sous les figuiers, et que, pour remplacer ces petits appartements privés que nous avons baptisés d'un nom anglais, ils allaient rêver sous des lauriers roses plus éloignés.

Que les architectes qui composent le Conseil des Bâtiments civils soient des artistes éminents, professant des opinions absolument respectables sur l'art de construire, cela est incontestable. Mais ce qui ne saurait être davantage contesté, c'est que leur éducation ne les a pas préparés, soit à des restaurations de nos monuments français, soit aux constructions que les exigences de notre époque réclament.

On a dit que si le Conseil des Bâtiments

civils avait été appelé à se prononcer sur les modèles adoptés pour les constructions de chemins de fer, la France serait jalonnée de temples grecs et de portiques romains, et que nous en serions encore à connaître l'usage du fer pour la construction des gares. Il suffit de regarder les édifices approuvés par le Conseil des Bâtiments civils pour être absolument convaincu que cette assertion n'a rien d'excessif. On a si bien senti qu'il y avait, à ce point de vue, un vice dans le Conseil des Bâtiments civils que l'on y a récemment introduit un élément nouveau, mais en ayant soin de mettre cet élément en minorité, de façon à y puiser un argument pour la discussion, mais non pas une force pour l'action. Le Conseil des Bâtiments civils n'est donc pas tant un rouage coûteux par les traitements qui sont alloués à ses membres, que par la besogne qu'il fait ou par les empêchements qu'il suscite.

La Commission du budget de 1884 avait eu la curiosité de demander quel serait le montant des crédits que les architectes des Bâtiments civils et les architectes des Palais nationaux réclamaient pour remettre les bâtiments civils et les palais nationaux en bon état de réparation, d'après leur méthode. La note indiquait

une dépense exorbitante. Cette note n'a causé aucune surprise. Il est en effet bien certain que, aussi longtemps que le système sera maintenu, il en faudra subir les conséquences.

Nous avions espéré l'année dernière le modifier en faisant un départ entre les bâtiments qui présentent un intérêt d'art et les constructions ordinaires, en attribuant les premiers aux Monuments historiques et en laissant les seconds au service des Bâtiments civils ramené aux proportions d'un simple bureau. Le gouvernement a préféré poursuivre la constitution d'une grande administration des travaux de l'État. Je serais mal venu à l'en blâmer, l'ayant fait moi-même. Il faut cependant regretter qu'il l'ait placé au ministère des Travaux publics, risquant ainsi d'amener des conflits semblables à ceux que j'ai déjà rappelés.

II

Le ministère des Arts avait compris dans les attributions de la direction de la construction et de la décoration, les acquisitions et commandes d'objets d'art. L'encouragement à la production des œuvres d'art qui intéresse à un

si haut degré les services d'architecture et qui se traduit par des acquisitions et des commandes, est, au reste, l'une des attributions de l'État qui ont été le plus contestées. Si ces acquisitions ou ces commandes avaient la prétention, comme certains systèmes d'enseignement, de faire éclore le talent à l'aide de méthodes réputées infaillibles, on ne saurait trop en blâmer l'usage. Mais elles sont, en principe, destinées à permettre à l'État de remplir certains devoirs auxquels il ne peut se soustraire. Ces devoirs naissent de l'intérêt qu'a le pays à enrichir ses musées, à décorer ses édifices et à orner nos places et promenades. Pour l'enrichissement des musées, les expositions, les ventes, les missions, les fouilles archéologiques offrent à l'État de précieuses ressources. Pour la décoration des édifices, des promenades et des places, les acquisitions rendent des services, mais c'est aux commandes qu'il faut le plus souvent avoir recours.

Comment ces devoirs ont-ils été compris dans notre société, particulièrement pour la décoration des édifices? Presque toujours, jusqu'ici, on a négligé de mettre d'accord l'architecte et les artistes peintres, sculpteurs, ta-

pissiers, mosaïstes et céramistes qui doivent être ses collaborateurs. Il en est résulté une incohérence qui n'existe ni dans les monuments du moyen âge, ni dans ceux de la Renaissance, ni dans les édifices élevés jusqu'à la fin du dernier siècle. Rien n'était cependant plus facile que de revenir à ces sages pratiques qui sont l'honneur de l'art français, car si l'on peut regretter que des réunions d'architectes comme le Conseil des Bâtiments civils, soient appelées à juger dans des questions où leur compétence est insuffisante ou insuffisamment contrebalancée, il faut reconnaître que dès que ces mêmes architectes sont de leur côté en possession d'un édifice à élever, ils sont, plus que personne, aptes à en concevoir la décoration, et si c'est d'une autre administration à laquelle ils sont étrangers, que cette décoration leur vient, elle ne peut que contrarier leurs vues d'ensemble. Ce n'est donc pas en séparant les deux parties d'un même tout que l'on améliorera la situation actuelle. Autant la réunion de services qui ont un but différent est fâcheuse, autant la division de services qui tendent au même but, est regrettable.

L'État fait principalement ses achats à l'Exposition annuelle des artistes vivants. A ce

sujet, je voudrais dire quelques mots d'une question qui a vivement passionné le monde des artistes : celle du prix du Salon et des bourses de voyage.

Lorsque M. de Chennevières créa le prix du Salon, cet encouragement était exclusivement destiné à la peinture, et sur une demande de création d'un prix semblable en faveur de notre école de sculpture faite en 1878, il fut décidé que le ministre, s'il le jugeait opportun, pourrait attribuer le prix du Salon à toute autre section d'art que la section de peinture, et qu'il avait même le droit d'instituer des prix du Salon au profit des différentes sections. Pour les bourses de voyage, la faculté d'en attribuer, même en dehors des expositions, à des artistes que l'on jugerait dignes d'être encouragés, fut donnée au ministre.

C'est donc à tort que l'administration des Beaux-Arts pourrait se considérer comme tenue de ne point créer des bourses en dehors de celles qui sont annuellement attribuées à l'Exposition du Palais de l'Industrie. On ne peut que regretter, d'ailleurs, à ce sujet, que le Salon annuel ne présente plus l'unité que le Conseil supérieur des Beaux-Arts lui avait assurée en 1880, lorsqu'il décida le Gouverne-

ment à en confier l'organisation aux intéressés. Il avait été nettement stipulé à cette époque, que la société appelée à se constituer à la suite de cette décision s'engageait à représenter l'ensemble des artistes français, et que, du jour où elle ne pourrait plus tenir cet engagement, l'État aviserait. Lorsqu'à la fin de l'année 1889, une scission s'est produite entre les membres de la Société des artistes français, le Conseil supérieur des Beaux-Arts aurait pu être utilement consulté et il n'est pas douteux que l'accord eût été, par ses soins, rétabli sur les bases de 1880. Il est désirable que des efforts soient tentés pour ramener cet accord, mais il est également désirable que l'on donne toute facilité aux divers groupements d'artistes d'organiser des expositions partielles.

Au sujet des achats dans les expositions, il me sera permis de faire observer que l'État a le devoir d'encourager la représentation des choses actuelles. C'est la représentation de l'actualité qui a fait le plus grand succès des écoles d'art du passé, particulièrement des écoles espagnole, flamande et hollandaise. Il suffirait de citer, parmi les innombrables chefs-d'œuvre que nous ont légués ces écoles, les *Syndics* de Rembrandt et les *Lances* de Vélasquez. Nous

en sommes encore, très malheureusement, à l'allégorie ou la reconstitution des choses disparues. Nous ne pouvons nous résigner à admettre que ce qui est moderne deviendra ancien et paraîtra d'autant plus intéressant aux races futures que nous aurons mis plus d'exactitude à nous en faire les observateurs fidèles.

Il n'est pas d'autre part dans l'ordre des commandes, je le constate à regret, venu à la pensée administrative de rompre avec ce préjugé qui veut que l'on fasse le buste des hommes qui se réunissent sous la coupole de l'Institut, immédiatement après leur mort, et qu'on ne reproduise pas leur image de leur vivant. Il résulte de cette tradition, puisque l'on appelle cette manière de procéder une tradition, que l'artiste qui est chargé de transmettre les traits des académiciens à la postérité, ne peut plus faire qu'une œuvre où son imagination abuse forcément de son ignorance. L'œuvre d'art est toujours inséparable de l'impression de la vérité.

Notre siècle a été fort lent à s'accommoder à sa propre physionomie. Nous trouvant trop vêtus ou mal vêtus, nous avons longtemps cédé à la fantaisie de nous draper à l'antique, ou de nous affubler des accoutrements que

nous ont légués les siècles passés. Et nous éprouvons encore aujourd'hui tant de répugnance à nous représenter tels que nous sommes qu'il y a quelques années, à propos d'une statue destinée à la décoration du nouvel Hôtel de Ville, on délibéra sérieusement sur le cas que l'art doit faire du chapeau dont la mode nous afflige.

Pour ma part, je suis fort éloigné de proscrire l'allégorie, je n'ai garde de méconnaître le mérite qu'il peut y avoir à retracer des scènes historiques, empreintes de ce que l'on appelle la couleur locale, mais je confesse que j'ai une prédilection marquée pour la représentation de la chose vue, et cela pour deux motifs : d'abord, parce que l'art doit toujours s'attacher à rechercher l'expression vivante, et ensuite parce qu'il me paraîtrait profondément regrettable que nous ne laissions aucun témoignage sincère de notre époque, si laide qu'elle puisse nous paraître.

Ainsi le paysage naïvement interprété me semble préférable à la composition de l'ordre le plus savant. Les portraits de David et d'Ingres, sont, à mes yeux, supérieurs aux meilleures de leurs restitutions des temps romains ou bibliques, et l'on ne peut mettre en doute

que l'homme à la redingote, qui surmontait jadis la colonne Vendôme, impressionnait davantage que le César attardé que l'on a cru devoir mettre sur ce monument reboulonné.

III

J'ajouterai que, dans la décoration des édifices publics, l'œuvre d'art ne saurait se concevoir sans un plan général qui en assure l'harmonie. Je crois qu'il est du devoir des pouvoirs publics de s'attacher à susciter ces grandes et fortes collaborations des architectes, des peintres et des sculpteurs qui font les monuments complets. Non seulement l'État peut, mieux que les particuliers, provoquer ces travaux d'ensemble qui exigent une longue préméditation et un grand sacrifice de temps, mais on peut affirmer que si, par défaut de prévoyance ou pour complaire à un grand nombre de personnes, il fait de nos monuments ou de nos jardins publics des mosaïques dont l'aspect heurte l'œil, il commet un acte coupable. Lorsqu'un pays compte autant d'hommes de talent que la France en possède en ce moment, lorsqu'il est si aisé d'associer ces talents d'ordre divers et d'en-

treprendre de ces grands travaux de décoration qui honorent un siècle et qui restent comme une éclatante et utile manifestation de ses aspirations, on ne comprend pas pourquoi l'État persiste à dépenser des sommes considérables pour obtenir des résultats éphémères sans signification, et, ce qui est plus grave, funestes aux progrès de l'art. Mais l'on s'accoutume si bien à ne rien oser, on trouve si naturel d'émailler nos jardins de groupes et de statues qui jurent de se trouver ensemble, que l'opinion finit par se désintéresser de ce qui devrait la séduire.

S'il est, par exemple, une promenade essentiellement parisienne, c'est la promenade du bois de Boulogne, et s'il est un lieu auquel il serait désirable que l'on restituât le caractère français, en y introduisant le mode de décoration que nous aimons, c'est assurément celui-là. Je me suis demandé comment on n'avait point eu déjà la pensée de jalonner les Champs-Elysées et l'avenue qui y conduit par des groupes décoratifs placés au rond-point de Marigny, par le couronnement attendu de l'arc de Triomphe et par d'autres groupes qui marqueraient l'entrée du bois. Je l'avais tenté en 1881 et j'avais commandé à Falguière le groupe qui a pendant

quelques mois figuré au haut de l'arc de Triomphe de l'Étoile. Mais devant cette fière composition, on a dit que si cela était charmant pour faire un surtout de table, il était peut-être inutile de mettre cette œuvre en sa place, les choses ayant toujours été ainsi que nous les voyons.

Qui n'a pas déploré qu'on n'ait pas confié à un seul artiste la décoration du Panthéon, en admettant que l'intérieur de cet édifice se prêtât à une décoration? Qui n'a regretté de voir commander les modèles des tapisseries de l'escalier du Luxembourg à six peintres différents? Mais si l'on parle de la grande décoration, on vous répond que les tendances actuelles ne sont plus là, que les artistes veulent travailler en toute indépendance, qu'il est bon qu'il ne soit porté aucune atteinte à la liberté de leurs conceptions, et que si l'État trouve dans ce qu'ils produisent des œuvres propres à décorer les monuments ou les jardins publics, il est tout simple qu'il s'en rende acquéreur. Quant à la diversité des œuvres réunies sous un même toit, on affirme que cette diversité ne déplaît pas au génie collectionneur de notre époque.

En dépit de cette persistance triomphante à conserver d'aussi petites mœurs, je persiste à

demeurer épris des anciennes et grandes ordonnances décoratives. Je connais à Paris tel hôtel dont le salon, entièrement peint par M. Baudry, demeurera comme une des compositions d'art les plus heureuses de ce temps; et je félicite grandement la ville d'Amiens d'être demeurée fidèle à M. Puvis de Chavannes qui, d'ailleurs, lui a facilité cette constance par son inépuisable générosité.

Mais dans le domaine des arts comme en tout autre nous vivons au jour le jour. Il est si fatigant et si incommode de prévoir. Il est si facile de choisir sur des à peu près rapidement esquissés par les architectes, qui n'ont jamais été, d'ailleurs, plus habiles dans l'art de la mise en scène. Il est de plus si séduisant d'annoncer que, dans un seul et même monument, on donnera un spécimen du talent de tous les artistes contemporains, que l'on s'en tient à ces usages.

CHAPITRE V

LES EXPOSITIONS DES BEAUX-ARTS DE 1889

I

Je manquerais à un devoir si je ne parlais ici de la grande manifestation d'art qu'a été l'Exposition universelle de 1889, non seulement dans ses sections plus particulièrement consacrées aux Beaux-Arts, mais dans toutes ses constructions et dans la plupart des produits qu'elles renfermaient.

Lorsque, au mois de novembre 1884, le gouvernement de la République m'avait confié la présidence de la Commission chargée de préparer l'Exposition universelle et internationale de 1889, j'avais pensé que nous avions le devoir de distinguer l'Exposition de 1889 des expositions décennales qui l'avaient précédée, en lui donnant le caractère centennal. Il me

semblait que la célébration du Centenaire de 1789 exigeait une semblable décisision, et qu'il y avait un intérêt réel à constater les progrès qui auraient pu être réalisés, au cours d'un siècle, dans toutes les branches de l'activité humaine, par la proclamation de la liberté du travail. Dans le rapport que j'avais adressé à M. le ministre du Commerce, à la date du 13 mars 1885, j'avais, au nom de la Commission de préparation de l'Exposition de 1889, insisté sur la signification de la date que nous voulions célébrer. Il fut ultérieurement stipulé que l'Exposition de 1889 garderait le caractère décennal et ferait suite aux Expositions de 1878, de 1867 et de 1855. Nous ne pouvions cependant oublier que, en 1855, le grand succès des expositions des Beaux-Arts avait été dû à l'exhibition des œuvres qui, dans la première moitié de ce siècle, avaient illustré l'école française. Et si l'on renonçait à donner à l'Exposition de 1889 le caractère centennal dans le domaine de l'industrie, il y avait toute raison pour le lui conserver dans le domaine des arts.

La proposition ayant donc été reprise dans ce cadre limité, une commission fut réunie en 1887, rue de Valois, sous la présidence de M. Castagnary, et l'on discuta les conditions

dans lesquelles pourrait être organisée l'Exposition centennale des Beaux-Arts. Malgré les arguments que firent valoir dans les délibérations de cette commission tous ceux qui avaient à cœur de faire une œuvre complète, l'administration dut concéder que l'exposition centennale serait reléguée en dehors du palais destiné aux Beaux-Arts, et que l'on se dispenserait de faire des emprunts à nos grandes collections publiques. C'était méconnaître singulièrement le but que l'on se proposait, c'était de plus présenter l'École française sous un jour qui pouvait la faire juger sur une partie seulement des chefs-d'œuvre qu'elle a produits au cours de ce siècle.

Aussi l'année suivante, appelé par M. Édouard Lockroy, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à organiser les expositions des Beaux-Arts à l'Exposition universelle, j'eus l'honneur de lui demander et d'obtenir de sa haute compétence que la commisson qui avait siégé rue de Valois serait considérée comme une commission consultative, et qu'il ne serait pas tenu compte de ses décisions au sujet de l'installation de l'Exposition centennale des Beaux-Arts et de la non-participation de nos musées nationaux à cette exposition.

M. Formigé, architecte du palais des Beaux-Arts, fit, sur ma demande, une répartition du palais qu'il venait d'élever, à l'aide de laquelle il devint possible de placer l'Exposition centennale au centre du palais, à la place d'honneur qui lui revenait de droit. Grâce à la bonne volonté des musées nationaux et des musées des départements, grâce aussi au dévouement des collectionneurs qui, venus de tous les points de l'horizon politique, se sont réunis dans une commune pensée de patriotisme, la démonstration de l'éclat et de la puissance de l'art français au cours de notre siècle est aujourd'hui complète. Il est évident pour tous que l'art français dans notre siècle a marqué sa supériorité par son amour de la vérité et que c'est à cette vertu constante qu'il doit l'influence qu'il exerce. Nous pouvons, à l'heure actuelle, nous dégageant de tous les préjugés d'écoles, prodiguer notre admiration à des talents très divers, en apparence opposés, qui appartiennent en réalité à une même famille et à une famille très unie.

En même temps que l'Exposition centennale de l'art français, le commissariat spécial des Beaux-Arts avait à organiser l'exposition décennale des Beaux-Arts, l'exposition de l'en-

seignement des arts du dessin, l'exposition des théâtres, l'exposition des Manufactures nationales, l'exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro.

L'exposition décennale s'est présentée à nous, en 1889, ainsi qu'il a été dit très justement, comme la suite et la conclusion de l'exposition centennale, comme le dernier chapitre de l'histoire de l'art au XIXe siècle. Dans les sections étrangères aussi bien que dans la section française, qui les dominait de toute la hauteur que donne l'attachement à un effort poursuivi, on a été frappé par le mouvement qui nous porte à prêter une plus grande attention aux choses vues et à ne point rééditer ce qui a pu justement émouvoir les artistes du passé. C'est l'admiration même de ce qui est profondément humain dans les impressions d'art des civilisations mortes qui nous pousse à léguer à notre tour à ceux qui nous suivront l'expression de l'époque dans laquelle nous vivons. Après les tentatives successives de résurrection et d'adaptation du passé, notre siècle a pris le sage parti de s'inspirer du présent. On ne peut que s'en louer. La variété d'un spectacle sans cesse renouvelé a succédé ainsi à la monotonie des restitutions archéolo-

giques où les archéologues étaient le plus souvent mal renseignés. Il ne faudrait pas croire cependant que l'on en a fini avec la sophistication de l'antiquité. C'est affaire de temps.

Organisée dans une partie du palais des Arts libéraux et à l'extrémité du palais des Beaux-Arts, par les soins de MM. Eugène Guillaume et Paul Colin, à qui j'avais prié M. Édouard Lockroy d'en vouloir bien confier la direction, l'exposition de l'enseignement des arts du dessin a donné d'heureux résultats. Elle a montré que les écoles de Paris, Lyon, Toulouse, Lille, Bordeaux, Roubaix, Calais, Angers, Limoges, Tours, Nancy, Rennes, etc., étaient dans une très bonne voie, mais elle a aussi permis de constater qu'il était nécessaire que le gouvernement de la République fît pour la diffusion de l'enseignement du dessin de nouveaux sacrifices et mît plus de méthode dans ses efforts.

C'est à l'Exposition universelle de 1878 que, pour la première fois, une part spéciale a été faite au théâtre. Le public avait pris un intérêt très vif aux diverses reconstitutions du théâtre depuis l'antiquité, aux dessins de costumes, aux maquettes de décorations. Il a accueilli

avec la même faveur les efforts faits en 1889 par les organisateurs de l'exposition théâtrale.

L'exposition des Manufactures nationales avait été installée, des deux côtés du dôme central, dans des salles aménagées au rez-de-chaussée et au premier étage. La manufacture de Sèvres a exposé un grand nombre de pièces inscrites au catalogue sous la rubrique qui comporte les quatre grandes divisions : porcelaine dure, porcelaine nouvelle, porcelaine tendre nouvelle et grosse porcelaine. La porcelaine dure n'a tenu que peu de place dans l'exposition de 1889, M. Lauth ayant concentré ses efforts sur la porcelaine nouvelle et M. Deck sur la porcelaine tendre et la grosse porcelaine. Sur les quatre cents pièces exposées, dix-sept seulement étaient en porcelaine dure. Ces dix-sept pièces réunissaient les trois modes de décoration que comporte la porcelaine dure. La peinture au moyen de couleurs passées au feu de moufle n'y était représentée que par un seul vase, le *Sommeil*. Les numéros 2 et 3 donnaient un spécimen de la peinture sous couverte, et les pâtes d'application représentaient sur différents vases le troisième mode de décoration. Les porcelaines flammées tenaient une grande place dans la série de la

porcelaine tendre, et les recherches récentes des inventions ont longuement attiré l'attention du public. L'exposition de la manufacture de Sèvres a démontré qu'il est facile, avec les éléments dont on dispose, de lui donner le caractère qu'elle aurait toujours dû conserver de grande école d'application des arts du feu.

La manufacture des Gobelins avait exposé la traduction des cartons de M. Galland, qui est destinée à l'Élysée, une série de verdures commandées pour décorer l'escalier du Sénat et une tenture de M. Ehrmann, qui doit prendre place dans la Bibliothèque nationale, puis des compositions de MM. Lefebvre, Mazerolles, Lameyre. Mais l'exposition la plus intéressante a été celle de la manufacture de Beauvais qui, plus modeste dans ses prétentions, car elle se borne à faire le meuble et la tenture d'appartement, avait disposé au Champ-de-Mars des œuvres qui lui font le plus grand honneur.

Lorsque mon ami Édouard Lockroy m'avait invité à organiser les sections des Beaux-Arts à l'Exposition universelle, j'avais pensé que l'on pourrait utilement, à côté du musée des moulages du Trocadéro qui embrasse l'histoire

de l'architecture et de la sculpture françaises du XIIe au XIXe siècle, disposer, dans les galeries qui doivent compléter ce musée, la série des objets mobiliers qui, pendant la même période, attestent la puissance de l'art français.

La Commission des Monuments historiques était tout naturellement désignée pour ordonner cette partie de l'Exposition universelle, et dans la commission nul n'était mieux qualifié que l'éminent directeur du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, M. Alfred Darcel, pour diriger l'exposition projetée.

Au premier appel que nous leur avons adressé, les collectionneurs se sont joints à nous. De son côté, M. le directeur des Cultes a montré le plus grand empressement à solliciter de l'épiscopat français le prêt des trésors de nos églises. MM. de Baudot et Gautier ont bien voulu, d'accord avec M. Viollet-le-Duc et le bureau des Monuments historiques, préparer tout ce qui se rapporte à l'installation matérielle, tandis que M. Geoffroy-Dechaume présidait à la mise en place des monuments dont la reproduction avait été confiée à M. Pouzadoux.

Grâce à tous ces concours, grâce à la parti-

cipation des musées des départements et des architectes diocésains, nous avons pu faire une œuvre des plus complètes et qui a provoqué l'admiration d'un public sans cesse renouvelé. Dans une étude très bien faite, M. Molinier a écrit : « L'Exposition du Trocadéro, dans ses quatre salles, résumait admirablement l'histoire de nos arts et surtout de nos arts industriels. Nous devons remercier les organisateurs de cette exposition qui constitue une des résurrections les plus complètes du génie français que l'on ait tentée depuis de longues années. Bien que le succès les ait déjà amplement récompensés, il serait cependant injuste de ne pas leur adresser l'expression de notre gratitude pour nous avoir fait assister à cette nouvelle manifestation de notre art national. »

II

Cependant, si intéressantes qu'aient été les diverses expositions des Beaux-Arts, il est incontestable que l'Exposition rétrospective de l'art français, installée au centre du palais des Beaux-Arts, a été pour une nombreuse partie du public la grande attraction de l'Exposition

universelle de 1889. Seule, elle a donné à l'Exposition universelle le caractère centennal qu'elle aurait eu dans toutes ses parties, si on avait suivi sur ce point les indications du rapport que j'avais eu l'honneur de présenter, le 13 mars 1885, au ministre du Commerce.

Cette exposition incomparable, cette unique revue d'un siècle d'art depuis Greuze jusqu'à Manet, a démontré de la façon la plus éclatante que l'art français était resté à travers tous les changements de la mode, toutes les transformations de notre histoire nationale, amoureux de la vérité et respectueux de lui-même. Elle a montré aussi — c'est un point sur lequel la critique n'a peut-être pas assez insisté — qu'au cours de ce siècle l'art français avait su maintenir sa profonde unité, et cela malgré la diversité des genres, des tempéraments et des circonstances.

Elle a fait plus encore que cela. Non seulement elle sera pour ceux qui s'en sont bien pénétrés le point de départ de tout un nouveau système de critique et d'enseignement, mais un mouvement tout entier est né d'elle, et c'est de ce mouvement que je voudrais ici parler.

Tout d'abord c'est elle qui est cause que j'ai acheté l'*Angelus*, que nous dûmes ensuite

rétrocéder à l'Amérique et qui nous est revenu grâce au généreux patriotisme de M. Chauchard. Les révolutions pacifiques sont les meilleures parce qu'elles ne font ni morts ni blessés. L'acquisition de l'*Angelus* a déterminé une de ces révolutions. Nul n'y a éprouvé de dommage et tout le monde en a recueilli le bénéfice. Le premier bénéficiaire a été le Louvre. Le Louvre hésitait depuis longtemps à ouvrir sa porte aux expressions d'art qui sont l'honneur et qui ont fait la gloire de l'École française au cours de ce siècle. Il avait, il y a quelques années, recueilli à un étage supérieur, et périlleux pour la peinture, une partie des toiles réunies au Luxembourg et dont les auteurs n'étaient plus vivants. Quelques dons avaient accru cette représentation incomplète des talents qui font le renom de plusieurs collections particulières mieux avisées. J'avais réussi, en 1881, à faire pénétrer dans le sanctuaire Courbet, que l'on n'y aimait pas. Un petit nombre d'acquisitions coûteuses et d'emprunts faits aux Palais nationaux était venu aider à meubler une nouvelle salle française moins disgraciée que celle qui avait été tout d'abord réservée à nos maîtres contemporains.

La vente Secrétan, coïncidant avec l'Exposition centennale du Champ de Mars, se présentait heureusement pour faire une manifestation en faveur des méconnus. Dans un dîner qui avait réuni presque tous les collaborateurs de l'Exposition centennale, je proposai de se cotiser et de faire, dans l'intérêt du Louvre, ce que le Louvre ne pouvait pas faire. Entre le fromage et la poire, nous réunîmes cent soixante mille francs. Deux jours après, nous avions près de sept cent mille francs. Dans ce pays de France, le patriotisme fait des prodiges. Trois étrangers s'étaient joints à nous. Le 1er juillet, nous nous présentions à la vente Secrétan avec l'intention d'acheter la *Biblis* de Corot, la *Remise des chevreuils* de Courbet, et l'*Angelus ;* les trois tableaux cotés par prévision à une somme qui ne dépassait pas le montant de notre cagnotte. La *Biblis* fut la première mise en vente. M. Otlet, de Bruxelles, voulait avoir la *Biblis* à tout prix. Il nous prévint au cours des enchères. Nous la lui laissâmes. L'*Angelus* vint ensuite. L'impression fut grande quand le tableau parut sur la table. On a dit de l'*Angelus* qu'il ne valait pas telle ou telle toile du maître. Je tiens l'*Angelus* pour une œuvre admirable, simplement parce

qu'elle a l'émotion et qu'elle la donne. On ne peut pas dire que, dans l'*Angelus*, Millet soit allé chercher des personnages historiques, des héros dont la représentation remue les foules. Il a mis en scène deux ruraux au terme de ce travail des champs qui prend fin lorsque le soleil s'éteint. Ces deux anonymes entendent la cloche, et ce son de la cloche réveille en eux les vieilles croyances dont Henri IV a eu le tort de ne pas dégager notre pays quand il le pouvait faire. A les voir, on se sent pris. Pourquoi? C'est ce que ceux qui, selon une expression célèbre, « préfèrent la peinture à la nature » seraient fort en peine de nous expliquer. Mais le fait est là.

Je ne veux pas décrire ici les enchères de l'*Angelus*. Les choses se sont passées moins dramatiquement qu'on ne l'a conté. Nous pouvions tout sacrifier, nous avons tout sacrifié pour avoir l'*Angelus*. Une première adjudication ayant été contestée, nous avons consenti à une seconde qui nous a attribué la toile de Millet pour la somme énorme de cinq cent quatre-vingt-deux mille six cent cinquante francs, avec les frais. J'ai eu dans ma vie peu de journées aussi agréables. Le prix importait peu. Quoi qu'il advint, la porte du Louvre

était désormais ouverte à toute l'École française.

Or, il advint que l'Amérique voulait posséder l'*Angelus*. L'État le prendrait-il? Les Chambres accepteraient-elles l'adjudication? Le Gouvernement songerait-il à demander à ceux qui s'étaient permis de lui faire crédit, d'être remboursés sans intérêts, selon les disponibilités annuelles? Toutes ces choses n'avaient qu'un intérêt secondaire. La manifestation était faite.

Ce qui est certain, c'est que j'ai failli risquer, à cette acquisition de l'*Angelus*, ma réélection à la Chambre des Députés. Au nombre des camelots que le boulangisme avait expédiés dans mon département pour m'en déloger, la maison-mère avait joint un critique d'art qui m'interpella sur l'*Angelus* dans une réunion publique. Il faut être juste. Le critique d'art avait bu outre mesure, et j'en eus d'autant plus facilement raison qu'il dérailla au premier mot. Il me reprocha d'avoir agi dans l'intérêt du Vatican. Je n'eus pas de peine à innocenter Léon XIII, et je profitai de l'occasion pour honorer Millet, qui n'avait certainement pas prévu qu'il serait mêlé à un scrutin de ballottage dans la commune de Saint-Gelais (Deux-

Sèvres). Le soir, revenant de cette réunion, par une de ces claires nuits de septembre que nous a données l'année 1889, je contai à mes amis tous les détails de l'acquisition de l'*Angelus*, de sa première cession au musée de Washington, de la conclusion de la convention qui fit de M. James Sutton le propriétaire du tableau, de la remise de l'*Angelus* entre les mains du banquier Drexel, de l'exposition chez Georges Petit qui nous permit de verser une souscription aux mineurs de Saint-Étienne et de faire un don à Mme veuve Millet. Et puis, l'on parla du Louvre, des *Glaneuses* de la collection Bischoffsheim, de la générosité de Mme Pomery, des intentions de Mme Rœderer et de celles de Mme Hartmann. Arrivés à Niort, nous bûmes, ayant été plus sobres que le critique d'art, et nous bûmes à l'École française, à ses gloires et aux donatrices qui, avec leur instinct de femme, ont si bien compris ce que tant d'hommes se refusent encore à voir, mais ce que quelques-uns n'ont pas hésité à comprendre.

C'est de ces quelques-uns que je voudrais parler. Le critique d'art qui m'a interpellé à Saint-Gelais a dit que les collectionneurs qui, au premier appel, se sont groupés pour m'aider

à faire l'Exposition centennale du Champ de Mars, et qui, trois mois avant que l'on pût placer les œuvres, avaient arrêté d'accord avec moi le choix de ces œuvres, avaient été aussi récalcitrants que les musées, qui ont montré, de leur côté, la meilleure volonté. J'ai rarement rencontré une assertion plus contraire à la vérité. Mais, je ne m'en étonne pas. Il y a de braves gens qui ne peuvent admettre que les choses se fassent naturellement. Je parlais tout à l'heure des révolutions pacifiques. J'en ai tenté plusieurs. J'en ai réussi quelques-unes. L'organisation de l'Exposition centennale est de ce nombre. Tout avait été préparé et si complètement prévu pour l'organisation de cette Exposition, qu'il a suffi de quelques jours pour que chaque œuvre fût mise à sa place. Mais il en faut prendre son parti. Il paraîtra toujours extraordinaire aux personnes compliquées que des patriotes fassent acte de patriotisme. L'année 1889 a été cependant témoin de ce fait. Sans que les toiles qu'ils confiaient à l'État, et dont ils se privaient pendant huit mois, fussent garanties par une assurance, les collectionneurs français et les collectionneurs étrangers, épris de tout ce qui intéresse la gloire de la France, ont apporté leur tribut à

l'Exposition centennale, comme ils ont confié leurs richesses à l'Exposition des objets d'art français organisée au Trocadéro.

Quand est venue la vente Secrétan, ce sont ces mêmes collectionneurs qui ont consenti les sacrifices nécessaires en faveur de l'École française. Tous ont imposé, comme condition de leur participation à ce dernier acte, de n'être point nommés. Ne voilà-t-il pas des citoyens qui méritent des injures? Si ces mêmes citoyens se sont cotisés pour faire don au Louvre de la *Remise des Chevreuils* de Courbet, n'est-ce pas là un nouveau crime? Ce sont eux encore qui, après avoir prêté au commissariat spécial des Beaux-Arts, pour l'Exposition rétrospective de l'architecture française, un nombre relativement considérable de dessins d'architectes illustres, ont fait don de leurs collections à l'État.

Ce sont là, je puis le dire, des résultats remarquables, et ce ne sont pas les seuls. L'Exposition centennale de l'art français a eu pour effet de nous permettre de nouer avec les artistes et les amateurs étrangers des relations très intimes. Les esprits d'élite de tous les pays se sont trouvés groupés dans un même effort, dans une même préoccupation. On a vu

alors que si diverses que puissent être par le monde les formes de gouvernement, il existe une grande République des intelligences où ne pénètrent pas les mesquins soucis de la politique.

Je tiens à saluer encore, avec l'expression de toute ma reconnaissance, mes collaborateurs de l'Exposition centennale qui ont permis à la France de faire ces utiles manifestations.

CHAPITRE VI

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
SES ORIGINES — SON PROGRAMME

AVANT-PROPOS.

La démocratie française a, depuis quelques années, repris l'œuvre d'instruction publique commencée par la Révolution et interrompue par les tentatives de restauration monarchique qui ont absorbé plus de la moitié de ce siècle. Elle a donné un large développement à l'enseignement primaire; elle a, dans une certaine mesure, dégagé cet enseignement des influences et des préjugés dogmatiques. Elle a fortifié l'enseignement secondaire et refait l'outillage de l'enseignement supérieur. Mais il ne faut pas être grand prophète pour prédire que, avant peu, cet effort paraîtra insuffisant, et que l'on ne tardera pas à reconnaître qu'il est absolument indispensable de recou-

rir à une conception plus pratique des programmes d'instruction à tous les degrés.

Les arrêtés ministériels qui, dès 1876, ont rendu obligatoire dans tous les établissements scolaires, l'enseignement du dessin géométrique ; la loi de 1880, qui a institué les écoles manuelles d'apprentissage ; les demandes, chaque jour plus nombreuses, faites par les chambres de commerce, par les syndicats professionnels, par les commissions parlementaires et extra-parlementaires en faveur de l'extension des écoles qui associent l'art et la science au métier, témoignent de cette préoccupation et montrent que la démocratie française pense que l'éducation de l'œil et de la main n'est pas moins utile que la gymnastique de l'esprit, et que la théorie ne pouvant avoir l'ambition de remplacer partout la pratique, il faut se hâter d'organiser l'enseignement qui donne à l'une et à l'autre la part qui leur est due.

On pourrait même dire, sans exagérer la portée des termes, que cette question du développement de l'enseignement pratique intéresse au plus haut degré l'avenir de notre société, parce qu'il est d'une véritable importance au point de vue social, de savoir si notre système d'enseignement se décidera à faire des

travailleurs ou continuera à préparer d'innombrables prétendants aux fonctions publiques. Si les choses n'étaient pas modifiées, on courrait, en effet, le danger de voir des générations entières qui, par défaut d'instruction pratique, redoutent les risques de la lutte pour l'existence, céder à l'appât facile du mandarinat contre l'accroissement duquel les commissions des finances sont chaque jour plus impuissantes à réagir.

C'est pour ce motif qu'en attendant que l'action publique se soit mise en mouvement et se décide à organiser, dans la mesure où elle le doit, l'enseignement réel, nous devons prêter une grande et bienveillante attention à tout ce que tente, dans ce sens, l'action privée.

Je sais bien que, dans notre pays, on a de vieilles préventions contre l'action privée, qu'on la tient pour mineure et incapable, et que l'on dit tout haut qu'elle n'offre pas les garanties que présente l'action de l'État. C'est là une erreur que dissipera l'usage de la liberté. C'est plus qu'une erreur, c'est une calomnie. Il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler ce qu'ont été, à leur origine, nos écoles d'arts et métiers, comment a été fondée l'École centrale des arts et manufactures, et à qui l'on

doit la création de tant d'autres établissements qui n'ont peut-être pas gagné à passer d'une direction attentive aux progrès à la direction de l'État, qui, d'ordinaire, n'aime point qu'on la trouble et la dérange par ce qu'elle appelle volontiers des propos révolutionnaires.

Aussi lorsque je parle du rôle qui appartient à l'État dans l'organisation de l'enseignement pratique, j'entends qu'il doit introduire cet enseignement dans les établissements qui lui appartiennent, mais qu'il doit s'attacher surtout à venir en aide aux établissements privés, à l'aide de subventions dont ceux-ci pourront librement disposer.

Si maintenant nous regardons du côté des institutions qui méritent d'être encouragées par l'État au titre que je viens d'indiquer, on me permettra de citer tout d'abord l'Union centrale des Arts décoratifs, dont il a été beaucoup question au cours de ces dernières années.

L'Union centrale des Arts décoratifs est née d'un mouvement déjà fort ancien qu'il convient de rappeler.

I

LE MÉMOIRE DE CLERGET.

Au mois de juillet 1852, M. Charles-Ernest Clerget, artiste dessinateur et graveur d'ornements, délégué par la ville de Paris à l'Exposition universelle de Londres de 1851, adressait au Comité central des artistes industriels à Paris le mémoire suivant :

De la nécessité de la création d'un musée des Arts industriels.

« L'idée d'un musée des Arts industriels n'est pas une idée nouvelle. Elle n'est pas née de la spontanéité individuelle et nul n'en saurait revendiquer la priorité, par la raison que cette pensée a dû venir et est venue à tout homme qui reconnaît l'influence des collections publiques sur le développement progressif et continu des sciences et des arts.

« Nous ne ferons pas l'histoire des efforts qui ont été tentés pour obtenir ce complément indispensable à l'enseignement des arts. Notre but n'est pas de démontrer ce que tout le monde admet, mais de déterminer dans quelle forme et par quels moyens cette création peut

être réalisée pour rendre au pays les services que l'on en doit attendre.

« Dans notre pensée, le musée des Arts industriels est appelé à donner satisfaction à trois besoins également légitimes et pressants :

« 1° Favoriser l'étude,

« 2° Faciliter les recherches,

« 3° Améliorer le goût.

« En premier lieu, si nous considérons le musée des Arts industriels comme l'annexe nécessaire des écoles d'art appliqué, il est évident qu'une collection de modèles choisis dans la production industrielle sera le guide le plus sûr et le plus rationnel pour ouvrir aux élèves la carrière si riche, si vivante et si féconde de l'industrie. Il est évident aussi que ce n'est qu'à la condition d'avoir un musée de cette sorte que l'enseignement abandonnera la voie fausse dans laquelle il est engagé, lorsqu'au lieu de puiser exclusivement à la source de l'art abstrait, il lui prendra seulement ses principes d'esthétique, en les modifiant dans une certaine mesure pour prendre à l'art appliqué ses formules spéciales qui dérivent des convenances, de la fabrication, de l'usage ou de la destination des objets.

« Veut-on un exemple? L'étude de l'orne-

ment se fait généralement sur des objets sculptés. Or, cette étude peut préparer les élèves à la pratique de la sculpture, de la ciselure, etc. Mais les formes des objets sculptés ne conviennent pas également à toutes les applications industrielles. Le modèle, si rationnel dans un grand nombre de circonstances, est un contre-sens ou même une impossibilité dans beaucoup d'autres. Les tissus qui supportent difficilement la représentation des reliefs et où la ligne est souvent réduite à sa plus simple expression, exigent une étude toute spéciale dont les véritables modèles sont ailleurs que dans la sculpture. La nature végétale est aussi pour l'artiste industriel une source précieuse et féconde, mais elle doit aussi se prêter aux convenances de la fabrication et de la destination. On peut citer l'art de la broderie en blanc qui enlève aux fleurs et le relief et la couleur pour ne prendre que le contour, tandis que les étoffes damassées empruntent au règne végétal des formes ou des colorations que la fantaisie modifie.

« C'est donc une lacune à combler dans l'enseignement que l'étude qui consistait à prendre pour modèles les meilleurs types de l'art appliqué, *practical art*, comme disent les Anglais

qui viennent de nous précéder dans la réalisation du projet de musée depuis si longtemps formé en France.

« Sur le second point, qui est de faciliter les recherches, tout le monde comprend la nécessité pour le travailleur de s'entourer des éléments de son travail. Or, il n'est pas de fortune individuelle assez considérable ni d'existence assez longue pour permettre à un seul artiste de réunir en sa possession une collection, nous ne dirons pas complète, mais seulement suffisante. Il manque toujours quelque chose aux collections publiques, à plus forte raison aux collections privées, et cependant s'il est une profession dans laquelle la nécessité des recherches se fait sentir fréquemment, c'est sans contredit celle de l'artiste industriel auquel l'activité de la production industrielle impose une fécondité sans cesse croissante. Sollicité tantôt par la désignation expresse d'un genre de dessin, d'un style ou d'une forme définie, tantôt par le besoin spontané de retremper son imagination aux sources de la nature ou à celles de la tradition, l'artiste industriel a constamment besoin de consulter les archives de son art. Ces archives existent sans doute, mais dispersées non seulement

dans les bibliothèques, dans les musées, mais aussi dans les collections de la province et de l'étranger, mais encore chez les particuliers, et la plus grande partie des matériaux les plus utiles à la profession de l'artiste industriel se trouve presque inaccessible aux recherches.

« Sur le troisième point, la nécessité d'améliorer le goût, il faut reconnaître que les artistes industriels sont aujourd'hui sous la dépendance d'une opinion aveugle. Ils subissent la loi de la vogue, ils obéissent forcément et complaisamment à une direction capricieuse, lorsque c'est précisément le contraire qui devrait avoir lieu. Les artistes industriels sont complètement abandonnés à la diversité des impulsions individuelles et soumis aux exigences d'une foule qui a perdu l'habitude de se passionner pour les questions d'art. C'est ainsi que par l'indifférence des uns et l'ignorance des autres le goût s'altère, se corrompt et se perd. Le nombre des initiateurs diminue, tandis que celui des imitateurs augmente. Nous assistons depuis quelques années à une véritable anarchie, et l'anarchie, c'est la décadence.

« Or pour ramener cette unité si désirable, parce qu'elle fait la grandeur d'une époque, que faut-il? Des hommes et des institutions.

Les hommes existent. Jamais le talent n'a été plus réel, mais les institutions sont absentes ou incomplètes. Et parmi ces institutions la plus utile est le musée des Arts industriels dont nous demandons la création. Ajoutez à ce musée de bonnes écoles, des expositions périodiques et des concours bien organisés, et vous assisterez à une véritable renaissance.

« Nous allons tracer le plan du musée que nous projetons, nous inspirant de la conviction dont nous sommes pénétrés, c'est-à-dire en faisant valoir la nécessité de ramener l'opinion publique à des idées plus saines. Il nous paraît que sans nous arrêter à un système exclusif, nous devons au contraire proscrire les systèmes et grouper dans notre musée tous les exemples du beau dans l'utile, en prenant ces exemples dans tout ce qui est réellement beau, à quelque époque de l'histoire et à quelque école d'art que cela appartienne.

« Si, d'ailleurs, nous voulons tracer le plan du musée des Arts industriels tel que nous le comprenons, c'est que, toutes les fois que l'on parle d'un musée semblable, on répond par une adhésion plus intuitive que réfléchie. Tout le monde est d'accord sur l'idée, mais il règne une grande incertitude quand on aborde la

question des moyens d'exécution. Et cela tient à ce que cette création se présente à l'esprit de chacun des intéressés selon le point de vue auquel il envisage le profit qu'il en peut tirer.

« Et d'abord où mettre ce musée? Pour les uns, il a sa place marquée au Louvre parce qu'ils ne le considèrent qu'au point de vue de l'art. Ce n'est pour eux qu'une extension des collections déjà existantes. Pour les autres, qui se placent peut-être trop exclusivement au point de vue de l'industrie, le musée doit être placé dans l'enceinte du Conservatoire national des arts et métiers.

« A notre avis, ce dernier projet est de beaucoup préférable au premier, parce que là toutes les classifications sont possibles, classifications technologiques, historiques, etc., et comme toutes ces classifications sont utiles, c'est évidemment dans le Conservatoire des arts et métiers qu'il faut se placer.

« Cela dit, voici notre distribution méthodique :

I. — 1° Dessin.

Invention.	COMPOSITIONS.	Modèles pour toutes les industries, dessins de fabrique.

II. — 2° Sculpture, formes plastiques.

Modelage et taille.	PIERRES.	Marbrerie, art lapidaire, joaillerie, cristallerie taillée, etc.
	MÉTAUX.	Orfèvrerie, bijouterie, ciselure, damasquinerie, repoussé, serrurerie.
	BOIS.	Menuiserie, ébénisterie.
	SUBSTANCES DIVERSES.	Ivoire, tabletterie, ouvrages de tour.
Moulage en fonte.	MÉTAUX.	Fonte d'ornements, bronzes, zinc, etc.
	SUBSTANCES DIVERSES.	Arts céramiques, verrerie.
Frappage.	MÉTAUX.	Médailles, monnaies, sceaux, cachets, boutons, estampage.
	SUBSTANCES DIVERSES.	Gaufrage, reliure, cuirs, cartonnages, papiers, feutres, etc.

APPENDICE.

Voies et moyens.	MÉCANIQUES.	Ronde bosse (procédé Collas).
	CHIMIQUES.	Bas-reliefs (galvanoplastie).

III. — Peinture. Assortiment des couleurs.

A la main.	MÉTAUX.	Toiles peintes et ouvrages analogues.
	PIERRES.	Pierres diverses, laves, porcelaines, émaux, verre, etc.
	BOIS.	Décorations.
	SUBSTANCES DIVERSES.	Eventails, stores, écrans, estampes coloriées.
Par impression.	ÉTOFFES.	Soieries, laines, cotons, étoffes diverses, toiles peintes, etc.
	PAPIERS.	Papiers de tenture, papiers de fantaisie, cartonnages, etc.
Par tissage.	SOIE.	Soieries, rubans, reps, damas, etc.
	LAINE.	Châles, damas, tapisserie de haute et basse lice, maquette, etc.
	COTON, LIN.	Moulinés et étoffes diverses brochées.
	SUBSTANCES DIVERSES.	

APPENDICE.

Broderies.	AU MÉTIER.	Ouvrages à l'aiguille, en soie, laine, passementerie.
	A LA MAIN.	Application, plumetis, filet, crochet, etc.
Mosaïques.	PIERRE.	Mosaïques, pavement, carrelages, etc.
	BOIS.	Incrustations, tabletterie, parquets, etc.

IV. — Iconographie (reproductions, représentations).

Gravure.	TAILLE DOUCE.	Collections graphiques, recueils d'ornements, etc.
	RELIEF.	Typographie, xilographie, clichés, etc.
Imprimerie.	COULEUR.	Collections graphiques.
	NOIR.	Impressions diverses, lithographie, photographie.
Calques.	COPIES.	Matériaux, documents pour l'étude de l'histoire.

V. — Bibliographie.

Histoire.	ARCHÉOLOGIE.	Recherches, monographies, biographies, documents historiques.
Théorie.	ESTHÉTIQUE.	Etudes, ouvrages didactiques.
Pratique.	TECHNOLOGIE.	Traités, manuels, documents administratifs, jurisprudeuce industrielle, etc.

« Tel est le tableau que nous avons dressé pour faire saisir l'ensemble de notre classification. La première division comprend le dessin industriel considéré d'une manière générale et comme formant une industrie spéciale, indépendante. Sous ce titre, nous comprenons tout ce qui sert de modèle à la fabrication industrielle, mais considérée ici, pour ainsi dire, d'une manière abstraite. C'est le point de départ de toute fabrication, en un mot, c'est l'invention.

« La profession d'artiste industriel se subdivisant en un grand nombre de spécialités qui se rapportent à la grande variété des applications, il y a telles de ces applications qui sont subordonnées à des conditions de fabrication. Pour celles-là, l'artiste n'en est pas moins le créateur du modèle que l'industrie met en œuvre et nous comprenons ces modèles dans la division de l'invention.

« La seconde division comprend la sculpture. Cette division, comme les précédentes, peut et doit se subdiviser en un grand nombre de spécialités selon les matières que l'artiste met en œuvre, selon les procédés qu'il emploie. Nous appelons d'ailleurs sculpteur industriel tout artiste ou artisan dont le travail manuel,

mécanique, chimique ou autre, a pour résultat de donner la forme à une matière quelconque.

« La troisième division comprend la peinture subdivisée en trois sections principales. Cette division, la plus considérable des trois, renferme une immense quantité de professions industrielles dont plusieurs ont, comme dans les précédentes divisions, et plus encore peut-être, une telle affinité avec les beaux-arts, qu'il est souvent fort difficile d'assigner le point où commence la distinction, si l'on n'admet pas que l'application décorative détermine exactement le caractère de l'œuvre.

« La quatrième division comprend sous le titre d'iconographie tout ce qui se rattache aux arts ayant pour objet la reproduction. C'est là que les artistes et le public doivent puiser les études les plus fécondes. On conçoit en effet que huit fois sur dix il sera plus aisé de consulter une gravure ou un dessin, d'emporter même une reproduction de l'une ou de l'autre que l'original qu'on ne peut avoir la pensée de faire sortir de la collection publique ou particulière qui le possède, ou qu'on ne peut songer à détacher d'un monument dont il fait partie. Une collection de calques qui

pourraient être vendus ou prêtés rendrait les plus grands services.

« De la collection graphique à la bibliothèque, la transition est naturelle, le plus grand nombre des ouvrages d'art étant ornés de planches. La bibliographie est le complément indispensable.

« Pour réaliser ce musée, il faut s'adresser aux hommes qui ont le savoir et à ceux qui exercent le pouvoir. Les premiers se chargeront du classement méthodique. Les seconds se seront déjà chargés de donner les ressources, nécessaires. Et sur le chiffre de ces ressources, il ne faut pas se faire d'illusions. L'État est déjà fort riche en objets anciens qu'il peut prêter temporairement, et quant aux objets modernes il suffit d'assimiler les fabricants, dont les produits se multiplient par de nombreux exemplaires, aux éditeurs, imprimeurs et libraires, en les obligeant par une loi à faire le dépôt d'un exemplaire ou d'un échantillon de leurs produits, tout en exemptant les industries pour lesquelles cette contribution serait un sacrifice impossible, comme les orfèvres, joailliers, etc. A ceux-là, on peut demander le dépôt obligatoire du dessin des objets.

« Nous nous résumons en disant que l'Exposition de Londres doit être un avertissement. Ne nous laissons pas aller à des satisfactions d'amour-propre dans le présent. Songeons à l'avenir et ne perdons pas de vue l'intensité des efforts que les nations rivales de la France tentent pour lui disputer la suprématie en matière d'art industriel. »

II

LE MÉMOIRE DE KLAGMANN.

A la même date, M. Jules Klagmann, artiste statuaire et sculpteur ornemaniste, adressait au Comité des artistes industriels un mémoire tendant à démontrer la nécessité d'organiser à côté du musée des Arts industriels des expositions périodiques et temporaires des œuvres de l'art appliqué à toutes les branches de l'industrie.

« Depuis bien des années, dit le mémoire, et dans ces derniers temps surtout, la science a largement contribué au développement de l'industrie. Elle n'a pas cru déroger en quittant la sphère des théories pour s'associer aux labeurs de la vie de chaque jour. La science

n'a rien perdu pour cela dans l'estime du monde : elle n'en paraît que plus grande. Il n'en a pas été de même pour l'art qui cependant ne déroge pas plus que la science quand il travaille à introduire l'élégance, la pureté des formes, le bon goût des dessins et des couleurs dans les choses de la vie publique et privée.

« Le beau et le bien sont deux termes identiques et l'art accomplit une œuvre de moralisation quand il ennoblit jusqu'aux objets les plus humbles et du plus modeste emploi. S'occuper de développer cette mission bienfaisante de l'art ne peut en aucun cas nuire au progrès de ses œuvres dans un ordre plus élevé. C'est tout simplement donner à l'art en général une raison d'être dans la société actuelle, et rien dans ce monde ne peut vivre et se développer qu'à la condition de vivre de son temps et avec lui.

« Nous croyons que cette pensée d'étendre l'art à toutes choses ne peut nuire en aucun cas à son développement et à sa grandeur, parce que nous croyons aussi que l'art, ce sentiment si précieux, a été donné à l'homme pour le compléter, élever et ennoblir sans cesse l'usage de ses sens. Les artistes qui

travaillent pour l'industrie forment une classe nombreuse ; la société les connaît à peine et les oublie quand elle les a connus. Et cependant l'industrie française doit sa supériorité sur tous les marchés du monde au bon goût, à l'imagination, à l'art en un mot qui préside à ses produits, et ces qualités qui lui assurent le succès et lui ouvrent sans cesse de nouveaux débouchés lui viennent des artistes qui se sont voués à cette carrière, carrière ingrate, s'il en fut, profession trompeuse, véritable impasse pour ceux qui l'embrassent, surtout s'ils sont poussés par une fervente vocation.

« Quand on organise une exposition des produits de l'industrie, leurs œuvres entrent en effet dans cette exposition, mais le plus souvent elles ont changé de nom, changé d'aspect : elles sont manufacturées, elles appartiennent à l'industrie. L'artiste industriel est ainsi dépouillé de ses droits les plus légitimes ; ce n'est pas lui qui reçoit les encouragements et les distinctions. Il perd tout jusqu'à la réputation de l'œuvre dont il est l'auteur. Sa personnalité est absorbée ; elle compte au nombre des maîtres de l'industrie. Il existe, il est vrai, une loi ou un règlement d'administration qui impose aux fabricants

l'obligation de faire connaître l'artiste ou les artistes qui ont coopéré à l'exécution de leurs ouvrages. Mais ce règlement n'est pas appliqué. En réalité, l'art se trouve placé dans ses rapports avec l'industrie à l'état de matière première.

« Il ne peut résulter d'un pareil état de choses qu'une dépravation certaine dans les œuvres. Car il ne faut pas se faire trop d'illusions sur les récents triomphes de l'industrie française. Ces succès peuvent être le prélude de succès plus grands encore, mais à la condition qu'on se préoccupera de la position de l'art qui les fait naître. A l'heure qu'il est, nous sommes sur une voie toute contraire. Le mauvais goût, dans les styles, les conceptions d'une excentrique bizarrerie, l'emploi des matières au contre-sens de la raison des formes et des usages menacent de s'introduire dans les industries artistiques. Cette décadence commence à être signalée. Nous pouvons être rapidement entraînés sur cette pente, et la France peut ne s'en apercevoir que le jour où elle aura perdu pour bien longtemps peut-être ce privilège de supériorité artistique qui lui fait vaincre les industries étrangères, privilège dont l'industrie s'attribue tout le mérite, mais qu'elle compromet en

nous dissimulant à la connaissance de l'opinion publique sur laquelle nous ne pouvons rien, liés et empêchés que nous sommes par son intermédiaire.

« Que l'on ajoute à ces causes de décadence l'émigration à l'étranger des artistes industriels et des artisans les plus habiles, malheureux et mécontents, poussés par la misère ou le découragement, allant chercher la tranquillité ou les moyens de vivre hors de leur pays, émigration d'autant plus fâcheuse que, formée de gens dont on a tenu les services ignorés, c'est la sève intelligente du pays qui s'écoule lentement et sans bruit pour aller s'infiltrer dans les veines des industries étrangères nos rivales, si puissantes par d'autres moyens, et leur donner le droit, tôt ou tard, de nier les emprunts qu'elles nous auront faits. Nous ne saurions assez appeler l'attention publique sur ces questions, et nous ne saurions trop rechercher et indiquer les moyens d'y remédier pour le présent et d'en éviter les conséquences pour l'avenir.

« Ce que nous demandons, c'est à côté des écoles donnant un véritable enseignement de l'art appliqué, à côté du musée des Arts industriels que nous considérons comme une insti-

tution indispensable et dont la création s'impose de la façon la plus urgente, c'est, disons-nous, des expositions périodiques et temporaires des arts industriels.

« Nous ne réclamons qu'une chose dans cette dernière requête, c'est le droit de prendre la place qui nous appartient. Nous ne pouvons marcher dans la voie du progrès qu'à cette condition. Et qui donc pourrait se refuser dans notre pays à donner un état civil aux artistes qui contribuent chaque jour à l'accroissement de la fortune nationale? »

III

LES PRÉCURSEURS.

La manifestation de 1852 en faveur de la création d'un musée des Arts industriels et de l'institution d'expositions périodiques et temporaires, comme complément à la création du musée, avait été précédée dans notre pays de manifestations fréquentes et presque de tous points semblables. Il serait fort long de les énumérer toutes, mais il en est quelques-unes qui méritent d'être signalées.

Dès 1783, lorsque Vaucanson légua à l'État

sa collection de machines et d'outils qui a été l'embryon du Conservatoire des arts et métiers, M. Vandermonde, membre de l'Académie des Sciences, chargé par le contrôleur général, Joly de Fleury, de surveiller la conservation du legs, proposa d'abord l'acquisition de la maison que Vaucanson habitait rue de Charonne, puis il présenta un projet de musée industriel qui se serait développé dans le faubourg Saint-Antoine avec une section des arts et une section des sciences.

En 1789, dans l'une de ses premières séances, l'Assemblée nationale, reprenant ce projet, vota une somme annuelle de 300,000 livres pour l'organisation de ce musée, mais cette allocation annuelle fut employée à augmenter aussi bien le dépôt du Louvre (collection Fajol d'Ozembray) et celui de la rue de l'Université (galerie des machines agricoles) que celui de la rue de Charonne.

En 1796, Émeric David proposa d'accroître ces dépôts et d'y joindre un musée des Arts sans exclure aucun des chefs-d'œuvre de l'industrie. En 1799, le Conseil des Cinq-Cents fut saisi d'une proposition tendant au contraire à faire disparaître les collections, sous le prétexte que l'art et l'industrie en France

n'avaient pas besoin de modèles. Cette proposition fut rejetée sur un rapport très remarquable d'Alquier, et quelques années plus tard, lorsqu'Émeric David présenta son projet de musée des Arts industriels qu'il avait repris en collaboration avec Laurent et Robillard, il ne manqua pas de s'appuyer sur ce rapport.

Il convient de dire que précédemment, en 1798, la France avait ouvert la première exposition des arts et de l'industrie, sur l'initiative de François de Neufchâteau. Aux yeux de cet homme d'État qui, selon l'expression d'un de ses biographes, regrettait de ne pouvoir faire en même temps tout ce qu'il entrevoyait d'utile pour son pays, les expositions devaient être des enquêtes offrant le tableau des progrès du travail humain et permettant par suite de développer les moyens d'accroître ces progrès. Sur ses conseils, il se fonda une vaste société destinée à encourager les arts. Cette société qui avait à sa tête, à côté des savants et des artistes illustres de l'époque, les grands serviteurs de l'industrie, cette société qui comptait dans ses rangs les David, les Fourcroy, les Didot, formulait ainsi son programme :

1° Recueillir de toutes parts les inventions et découvertes utiles au progrès des arts;

2° Distribuer chaque année des encouragements, soit par des prix, soit par des gratifications;

3° Propager l'instruction, soit au moyen d'une publicité très étendue, soit en provoquant des réunions où théoriciens et praticiens s'éclaireraient mutuellement par la discussion, soit en faisant composer des manuels sur les diverses parties des arts, soit en faisant exécuter à ses frais et distribuer dans les ateliers les machines, instruments ou procédés perdus, la plupart du temps, pour l'industrie, faute de publicité ou d'exécution;

4° Diriger certains essais ou expériences pour s'assurer de l'utilité des procédés qui feraient espérer de grands avantages;

5° Venir au secours des artistes distingués qui auraient éprouvé des malheurs;

6° Rapprocher par de nouveaux rapports tous ceux qui, par leur état, leur goût, leurs lumières, prennent intérêt au progrès des arts ou peuvent y concourir;

7° Devenir le centre d'institutions semblables qui sont désirées dans les principales villes manufacturières de la République.

L'entreprise était vaste. Elle se résumait en

peu de mots : exciter l'émulation, seconder les talents, répandre les lumières.

Pour atteindre ce but, plusieurs commissions permanentes composées des hommes les plus exercés dans les connaissances relatives aux arts étaient chargées de recevoir, d'examiner les inventions et découvertes, de proposer les sujets de concours, d'accorder les récompenses.

Une commission de correspondance devait entretenir des relations dans toutes les villes, recueillir les renseignements et disséminer les connaissances.

On créait également une commission des fonds chargée de surveiller l'emploi des sommes versées et de rendre compte de ses travaux.

Le conseil d'administration était composé de ces diverses commissions. Les membres de chacune d'elles étaient nommés au scrutin par les sociétaires.

Tout le travail, tout le service étaient faits gratuitement.

Le ministre de l'Intérieur donnait le local des réunions qui étaient bisannuelles.

La cotisation était fixée à 36 francs, mais on acceptait avec reconnaissance les dons plus

considérables qui permettraient à la nouvelle société de marcher avec plus d'assurance.

Pour être sociétaire, il ne fallait justifier d'aucune autre condition que d'une honnêteté et d'une moralité sans tache.

Les souscriptions s'ouvrirent en vendémiaire an X, chez F. Delessert, banquier; Scipion Perrier et Huzard.

Le 27 brumaire, la société comptait 299 membres représentant 460 souscriptions; le 9 nivôse, 500 membres et 800 souscriptions.

Définitivement fondée, elle se mit de suite à la tâche, sans tâtonnements, avec le but bien arrêté à l'avance de seconder par tous les moyens l'action du gouvernement et le développement de la richesse nationale.

Après les expositions qui agissaient si vivement sur l'esprit des fabricants, en excitant leur amour-propre et leur intérêt, cette création, qui complétait l'idée de François de Neufchâteau, était destinée à rendre les services les plus signalés au pays, en mettant à côté des encouragements officiels du gouvernement les récompenses et les secours de toute nature accordés aux mérites et aux talents même les plus obscurs.

Cette société, véritable institution nationale,

étendue à tout le pays, correspondant avec tous les savants, tous les amis du bien public, ayant une oreille dans chaque ville, un pied dans chaque département, allait, par son action incessante et progressive, répandre de tous côtés les méthodes scientifiques, renouveler les procédés surannés et contribuer pour une part considérable à l'éducation industrielle de la France.

La société libre de 1798 ne reçut pas, dans les années suivantes, le large développement prévu par ses fondateurs.

En 1828, le plan d'Émeric David fut repris sans succès par M. Rey. En 1834, M. Aimé Chenavard vint à son tour signaler la nécessité de la création du « musée des Beaux-Arts appliqués à l'industrie ». « Au lendemain de sa mort (1838), la plupart de ses élèves et de ses émules, dit M. Clerget dans une note de son mémoire, se préoccupèrent de cette question, les uns en se renfermant dans le cercle de leur spécialité, les autres, et ce fut le plus grand nombre, en généralisant l'idée jusqu'à son plus complet développement. » C'est à ces derniers que l'on doit des pétitions présentées au gouvernement en 1845 et 1848, pétitions qui malheureusement ne donnèrent aucun résultat.

Les requêtes en faveur des expositions temporaires et périodiques des arts industriels ne furent pas moins nombreuses que celles qui avaient pour objet de faire créer un musée des Arts industriels. Elles n'eurent pas plus de succès jusqu'au moment où les mémoires que nous avons cités furent présentés au gouvernement.

IV

LA SOCIÉTÉ DU PROGRÈS DE L'ART INDUSTRIEL.

Aux deux mémoires de Clerget et de Klagmann sur le musée des Arts industriels et sur les expositions périodiques et temporaires des arts industriels, était joint un troisième document, ce dernier dû à la plume de M. Chabal-Dussurgey, qui avait été obligé de s'en charger par suite d'une maladie de Feuchères, primitivement désigné pour le présenter, traitait de la nécessité de créer une école centrale des arts appliqués.

On voit que le programme du comité des artistes industriels était des plus complets. L'École centrale des sciences appliquées avait été instituée en 1829. Le Conservatoire des arts et métiers pouvait passer pour le musée des

sciences appliquées. Le comité central des artistes industriels demandait qu'une école analogue pour les arts fût créée, que le Conservatoire reçût, à côté du musée des sciences, le musée des arts, et qu'enfin les artistes industriels fussent admis à organiser des expositions périodiques et temporaires où ils ne seraient pas absorbés par l'industrie et où ils seraient en mesure de faire leurs preuves de serviteurs de l'art, puisque les expositions des Beaux-Arts les rejetaient.

Le 25 novembre 1852, une délégation du comité des artistes industriels fut reçue au palais de Saint-Cloud par le prince Louis-Napoléon, et lui présenta les trois mémoires dont je viens de parler, revêtus de l'adhésion de cent vingt-six artistes. « Le prince, dit le *Moniteur universel*, reçut avec bienveillance la députation, lui promit qu'il s'occuperait de ces intéressantes questions et prendrait en considération ses légitimes demandes. »

Au moment où allait s'ouvrir l'exposition de 1851, M. Klagmann avait déjà demandé que les artistes industriels eussent une section réservée. « Je sais bien, écrivait-il aux organisateurs de l'exposition, qu'en ce monde beaucoup de gens ont leur dada. Moi j'ai le mien et

l'ayant une fois enfourché, je suis, comme tous les gens qui ont des dadas, très insipide. Mais ma conviction profonde est qu'il y a urgence à faire une section d'art industriel. » A l'exposition de 1855, Klagmann reçut satisfaction. Une galerie particulière contint les ouvrages des artistes de l'industrie, pour la première fois groupés en un ensemble isolé des productions auxquelles ils avaient servi ou devaient servir de modèles.

Ce triomphe obtenu, Klagmann reprit en 1856 les trois questions qui avaient fait l'objet des trois mémoires de 1852. Et au mois de juillet 1858 se forma la *Société du Progrès de l'art industriel.* « Dans cette société du Progrès, dit M. Guichard, quelques membres, reprenant les idées de Klagmann, qui étaient alors dans le domaine commun, parlaient fréquemment d'expositions à faire, mais personne n'indiquait le moyen de les faire avec le seul concours de l'initiative privée, quand, élu premier vice-président en décembre 1859, je fus assez heureux pour apporter la solution tant cherchée. Elle était bien simple. Elle consistait à faire payer sa place à chaque exposant et à assurer avec cette ressource les services matériels de l'exposition. On fut frappé de ce qu'il

y avait de pratique dans cette idée et l'on me chargea d'aviser au moyen de la réaliser. La première condition que j'avais à remplir pour faire une exposition, c'était d'avoir un local pour l'installer. Mandataire d'une société non autorisée, je ne pouvais en demander un à l'État. Je vis M. le baron Taylor et lui exposai notre projet. Il objecta la possibilité d'un insuccès, par suite, d'un déficit, et me demanda si je voulais m'en porter garant personnellement. Je m'engageai. Il désira en outre que les bénéfices, s'il y en avait, fussent acquis à l'une des sociétés fondées par lui, celle des inventeurs. J'y consentis. L'honorable baron obtint le Palais de l'Industrie de S. E. M. le ministre d'État. L'exposition de 1861 se fit et la Société des inventeurs encaissa une somme de 4,577 francs. »

Deux ans après, en 1863, une nouvelle exposition, faite par les mêmes hommes et dans les mêmes conditions, et qui rapporta au baron Taylor une somme de 25,000 francs, vint prouver une fois de plus que rien ne pouvait lasser la persévérance de ce petit groupe.

V

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE.

La société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie naquit de ces deux tentatives de 1861 et de 1863. Les statuts de la société et le règlement du comité ayant été approuvés, l'Union centrale fut autorisée par décision ministérielle du 26 juillet et par arrêté préfectoral du 4 août 1864.

Le 20 septembre de la même année, la bibliothèque de l'Union centrale était inaugurée au n° 15 de la place Royale. Le 10 du mois d'août 1865, l'Union organisait au Palais de l'Industrie une exposition qui comprenait une partie rétrospective, les modèles et les produits des industries d'art contemporaines, les essais des écoles de dessin de Paris et des départements. Immédiatement après, elle s'occupait de la création de l'Ecole centrale des arts industriels demandée en 1852, en l'appelant collège des beaux-arts appliqués à l'industrie.

En attendant, des cours et des conférences attiraient des auditeurs assidus. En 1864,

M. Ferdinand de Lasteyrie traitait de la peinture sur verre; M. Albert Jacquemart, de l'histoire de l'ornementation de la céramique; M. le docteur Caffe, de l'hygiène des professions dans les arts appliqués; M. Emile Rousseau, de la chimie dans ses rapports avec les industries d'art; M. Aimé Millet, de la sculpture; M. Fouché, des ombres et des effets de la lumière; M. Sauvrezy, de l'ébénisterie; M. Davioud, de l'architecture et de l'industrie artiste; M. Ch. Blanc, de la grammaire, des arts et du dessin.

En 1865, M. Adrien de Longpérier fit plusieurs conférences sous le titre général d'observations sur les arts; M. le docteur Caffe continua ses leçons sur l'hygiène dans les arts appliqués à l'industrie; M. Bauderon donna une suite d'entretiens sur l'architecture, la sculpture et la peinture; M. Guichard parla de l'ameublement et de la décoration intérieure des appartements; enfin M. Guillaume exposa les réformes que demandait l'Union dans l'enseignement élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie. Ajoutons que la bibliothèque était régulièrement suivie par un nombre très grand de travailleurs.

Mais le projet qui tenait au cœur des mem-

bres de l'Union centrale, c'était la fondation du collège des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. « Convaincus que, en matière d'art, l'œuvre ne saurait valoir que ce que vaut l'ouvrier, ils voulaient commencer par former et développer dans l'enfant les facultés qui font l'artiste, en mettant successivement à la disposition de ces facultés tous les secours que peuvent leur fournir l'histoire, l'observation de la nature, la science, l'étude intelligente des grandes œuvres de l'esprit humain; ils espéraient, en replaçant chaque chose à son rang dans l'éducation de l'esprit, dégager la personnalité de l'artiste de cet écrasement du pastiche et de l'imitation, lui restituer la prépondérance à laquelle elle a droit dans la production de l'œuvre artistique, ramener enfin l'art à son rôle de créateur, en le forçant à redevenir l'interprète sincère et ému d'une idée, d'un sentiment, d'une impression d'ordre et de valeur quelconque, mais toujours vraie, toujours personnelle, et par conséquent toujours empreinte du caractère plus ou moins gracieux ou sévère, rude ou facile, intuitif ou réfléchi, du génie même de l'artiste. »

Un rapport fut rédigé sur cette question par MM. Clerget et Klagmann. Pour être prête à

tout événement, l'Union centrale s'était assurée d'un terrain de 13,000 mètres dans le quartier du Trône, mais elle dut renoncer à son projet dont l'idée, disons-le en passant, lui avait été suggérée par M. Victor Duruy, alors ministre de l'Instruction publique.

Cependant une nouvelle exposition eut lieu en 1869. Le succès en fut très vif. Comme aux expositions précédentes, l'Union centrale put disposer des plus riches collections. La partie moderne était d'ailleurs à la hauteur de la partie rétrospective. Une innovation la rendit plus particulièremeut intéressante. Je veux parler des concours. Deux séries de concours furent institués: vingt-quatre concours d'après des modèles désignés et douze concours de composition. Les uns et les autres virent un grand nombre d'artistes se disputer les prix qui en étaient le couronnement.

En cette même année 1869, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie prit l'initiative d'un congrès qui devait avoir à se prononcer sur les quatre questions suivantes :

1° Quels sont le caractère et les conditions de la production moderne dans les industries d'art?

2° Du goût et de son influence sur la pro-

duction ainsi que les moyens de le développer en l'améliorant;

3° De l'organisation actuelle et du développement à donner aux études des arts du dessin. Quelle doit être la direction de ces études? Comment doivent être recrutés les professeurs? Quels sont les meilleures méthodes et quels modèles doivent être adoptés?

4° Examen comparatif des essais tentés jusqu'à ce jour, dans les différents pays, pour le progrès des industries d'art, le développement du goût public et l'amélioration de l'enseignement des arts du dessin.

Le Congrès, qui était international, dura six jours et voici les résolutions qui furent prises à la suite de débats très approfondis :

Sur la première question.

Le Congrès reconnaît : 1° que le caractère artistique dominant de la production est essentiellement mobile, par suite d'engouements irréfléchis; 2° que la nécessité de produire en grande quantité, en grande variété, et à bon marché (introduction de la machine et division du travail) est en général en contradiction avec un vrai sentiment d'art dans les objets fabriqués.

Le Congrès constate : 1° le crédit exagéré qu'on accorde à des traditions mal comprises, au détriment de l'initiative personnelle; 2° la perfection matérielle apparente, l'amour du détail recherché au détriment de l'harmonie générale; 3° une application souvent mal comprise des progrès de la science.

Sur la deuxième question.

Le Congrès reconnaît que le goût public est le reflet exact de l'état intellectuel et moral de la société; les causes principales auxquelles on peut rapporter son insuffisance ou sa mobilité sont : 1° la tendance à subordonner le sentiment de l'art à la perfection du travail matériel; 2° l'entraînement général vers les qualités apparentes plutôt que les qualités réelles. Ces causes réunies exercent nécessairement une influence déplorable sur la production.

Le Congrès estime que le seul moyen de remédier à un pareil état de choses est de créer à nouveau une éducation générale et complète en matière d'art, qui puisse en propager les notions les plus saines dans toutes les classes de la société.

Sur la troisième question.

Le Congrès constate que l'organisation ac-

tuelle de l'enseignement n'est pas en rapport avec les besoins du présent, parce que : 1° les exemples que peut fournir la tradition sont incomplètement connus et généralement mal interprétés; faute d'éducation, on en méconnaît l'esprit; 2° l'étude de la nature est le plus souvent insuffisante et surtout mal dirigée.

Le Congrès déclare qu'il faut : 1° insister, dans l'enseignement primaire, sur les études préparatoires du dessin; 2° développer, dès la première enfance, par la vue journalière du beau sous toutes ses formes, le sentiment de l'art; 3° donner aux musées d'instruction, au village comme à la ville, une grande et toute nouvelle importance.

Le Congrès émet le vœu que l'enseignement du dessin rentre dans le programme des matières obligatoires de l'instruction primaire. Il tient à déclarer solennellement qu'à son avis, l'enseignement du dessin ne saurait être soumis à aucune division, et qu'il n'admet, en fait d'enseignement, qu'une loi et qu'un principe : l'*unité de l'art.*

Quant à l'enseignement primaire, le Congrès n'admet pas le principe actuel de cet enseignement, qui se borne à l'imitation servile et textuelle du *modèle graphique.*

Il exprime le vœu que, dès le début, l'élève de l'école primaire soit placé devant les modèles géométriques élémentaires constituant l'alphabet des formes, ainsi que devant les objets usuels les plus simples.

Le Congrès recommande comme indispensables les explications orales du professeur.

Le Congrès trouve regrettable la direction actuelle de l'*enseignement secondaire*, en raison de l'abus qu'on y fait du modèle graphique.

Il déclare que l'interprétation raisonnée (réduction ou amplification du modèle), la reproduction de mémoire et le choix facultatif des moyens d'exécution, doivent être substitués à la copie littérale et servile.

Enfin, relativement à l'enseignement professionnel, le Congrès exprime le désir que, dans les écoles, l'enseignement général l'emporte sur l'application industrielle qu'on ne saurait cependant proscrire.

Le Congrès demande pour les instituteurs primaires l'extension de l'enseignement du dessin dans les écoles normales, à l'aide de professeurs spéciaux; en conséquence, il réclame la fondation d'une école normale supérieure pour former ces professeurs.

Le Congrès ne recommande ni ne proscrit aucune méthode ; cependant, il met en garde contre celles qui, par l'emploi de procédés abréviatifs et mécaniques, dispenseraient l'élève de l'observation directe, personnelle et sincère ; quant aux modèles, le Congrès blâme l'usage de ceux dits modèles-estampes, qui présentent l'inconvénient grave de substituer l'étude de l'effet pittoresque, qui n'est que le caractère accidentel, à celle de la forme, qui a un caractère permanent.

Sur la quatrième question.

Le Congrès constate avec satisfaction : 1° qu'il se manifeste depuis plusieurs années un réveil de l'opinion entraînant les sociétés civilisées vers l'extension et le progrès des industries d'art, l'amélioration et la généralisation de l'enseignement des arts du dessin et le développement du goût, inséparable d'une action moralisatrice ; 2° que, sous l'influence de cet esprit excellent, des efforts dus à l'initiative gouvernementale, collective et industrielle, ont été faits et se font journellement, efforts qui ont abouti déjà à la création d'institutions importantes, musées, écoles, sociétés, etc.

Le Congrès émet le vœu : 1° qu'il soit donné suite à la proposition formulée lors de l'Exposition universelle de 1867, et approuvée par tous les présidents d'honneur des commissions internationales, proposition dans laquelle on demandait que chaque pays fît exécuter des reproductions des objets d'art qu'il possède, et en répandît par tous les moyens possibles la connaissance et l'usage dans les autres pays ; 2° que l'on cherchât sérieusement à améliorer la condition des professeurs voués à l'enseignement des arts du dessin, parce que de cette condition dépend essentiellement la qualité même de cet enseignement.

Le Congrès provoqué par l'Union centrale pensait avec raison que la question de l'enseignement du dessin est celle qui doit tout d'abord préoccuper les pouvoirs publics. Il est évident en effet que, quelque zèle que puissent mettre les intéressés groupés ou non groupés en associations à répandre l'enseignement spécial à chacune des industries, le savoir professionnel ne pourra être rapidement acquis que du jour où l'enfant sortira de l'école primaire muni des notions générales que peut donner l'enseignement méthodique du dessin.

Mais la guerre de 1870-1871 vint arrêter

les travaux de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, comme elle imposa un arrêt à tant d'autres activités fécondes. A ce propos, il convient de rendre hommage à M. Arnoux, qui occupait alors les fonctions de bibliothécaire de l'Union centrale, et qui, pendant la douloureuse période de la guerre et de la Commune, se constitua le gardien fidèle des collections de la place des Vosges.

La tourmente passée, l'Union centrale se remit à l'œuvre. Elle choisit pour président M. Edouard André, ancien député, et pour vice-président, M. Bouilhet. En 1874, elle faisait une nouvelle exposition que l'ancien président de la société, M. Guichard, consentait à organiser, et qui réunissait 182 exposants. En 1876, l'Exposition générale des industries d'art en réunissait 502.

Enfin, en 1880, l'Union centrale inaugurait par le métal ses expositions divisionnaires qui, prenant la matière comme base d'une classification rationnelle, devaient marquer un nouveau progrès dans son développement. 562 exposants répondirent à son appel.

VI

LA SOCIÉTÉ DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Cependant en 1873 une nouvelle société s'était créée sous le nom de Société du musée des Arts décoratifs. Cette société se proposait de doter Paris du musée des arts industriels demandé par le Comité de 1852 et dont la création figurait dans le programme de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. La Société du musée des Arts décoratifs obtint du gouvernement l'autorisation de s'installer dans le pavillon de Flore aux Tuileries. Puis, quand le préfet de la Seine prit possession du pavillon de Flore, elle transporta ses pénates au Palais de l'Industrie, du côté de la place de la Concorde.

Elle avait à sa tête comme président d'honneur M. le duc d'Audiffred-Pasquier, et comme vice-président M. le duc de Chaulnes. Elle n'avait aucun caractère commercial. Ses membres déclaraient renoncer à tout bénéfice et ne vouloir s'imposer d'obligations que dans un intérêt général. D'après l'article 3 de ses statuts, dans le cas où l'association cesserait d'exister, tous les objets d'art

qu'elle avait réunis devaient faire retour à l'Etat et devenir propriété nationale.

Dans sa pensée, le musée des Arts décoratifs, destiné à l'éducation simultanée des ouvriers et du public, des producteurs et des consommateurs, devait comprendre tous les types capables de développer l'enseignement spécial et technique, en même temps que des ensembles décoratifs.

La classification à adopter avait été soumise aux méditations des hommes les plus compétents, car de celle-ci dépendait, pour une grande part, l'utilité du musée. Il fallait, en effet, présenter les objets dans un ordre clair et logique, qui fût un guide pour la réflexion en même temps qu'un soutien pour l'attention. Après mûres délibérations, il fut décidé qu'on fournirait deux grandes classes, subdivisées en un certain nombre de sections, la première classe comprenant le décor des édifices (extérieur et intérieur), la seconde classe le décor de l'homme et des objets à son usage.

Onze sections, ayant chacune un président et un nombre variable de membres choisis parmi les hommes spéciaux, furent instituées. Elles avaient pour attributions : l'architecture, la sculpture et peinture, le décor fixe, le décor

mobile, les meubles, les émaux, verrerie et céramique, les vêtements, la parure, les armes, l'enseignement, la bibliothèque.

Une commission spéciale avait pour objet l'organisation des expositions temporaires et le classement des collections prêtées ou léguées.

Grâce à ces divisions, disait le programme de la société, le musée des Arts décoratifs offrira à l'attention des travailleurs des modèles qui seront rassemblés non plus par ordre de matière, comme au Conservatoire des arts et métiers, à l'École des Mines, au Muséum, mais classés, au point de vue de l'art, suivant leurs fonctions et leur caractère. Ainsi, l'on pourrait voir dans le même groupe les portes de bois sculpté, les portes de bronze ciselé, les portes de fer forgé, les portes de vitrages peints ou gravés, placés côte à côte dans la section du décor architectural où elles seraient d'un enseignement plus saisissant pour l'ouvrier, et lui apprendraient mieux les convenances du décor applicable à chaque matière que si ces quatre portes étatent disséminées, l'une dans la section du bois, deux autres dans la section des métaux, la quatrième dans la section de la verrerie. Ce système de classification qui

avait l'avantage d'éviter le double emploi avec le système ordinaire des musées avait encore pour résultat de réagir contre certaines tendances excessives du travail et contre la spécialisation des industries, spécialisation qui limite l'habileté des artistes et resserre leur imagination.

VII

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'Union centrale des Arts décoratifs est née de la fusion des deux Sociétés dont nous venons de parler. Dès 1881, la Société du musée des Arts décoratifs avait pris l'iniative d'une proposition de s'unir avec l'Union centrale des Arts appliqués à l'industrie. Cette fusion eut lieu dans les premiers jours de l'année 1882 et il en résulta la reconnaissance d'utilité publique des deux sociétés réunies, avec l'approbation par le Conseil d'Etat et le Gouvernement de leurs nouveaux statuts.

Du jour où la fusion fut faite entre les deux sociétés, les efforts communs ont tendu à la création de ce musée des Arts décoratifs, de-

puis si longtemps réclamé en France. Dès le lendemain de la constitution de l'Union centrale des Arts décoratifs comme établissement d'utilité publique, la société chercha à se procurer les ressources nécessaires pour réaliser l'œuvre qu'elle avait en vue. Les souscriptions volontaires n'avaient produit qu'un capital insuffisant. Recourir à l'intervention de l'État, c'était méconnaître le principe même de l'institution. L'État, d'ailleurs, se montrait peu disposé à créer un musée des Arts décoratifs tel que les intéressés le comprennent. Un moyen s'offrait, prévu par notre législation pour les œuvres de bienfaisance et les œuvres présentant un intérêt artistique. Ce moyen, c'était la souscription sous forme de loterie. En présence de la nécessité urgente d'aboutir et de l'impossibilité où l'on se trouvait de recourir à tout autre moyen, l'Union centrale demanda et obtint l'autorisation d'émettre une loterie de 14 millions pour la création du musée des Arts décoratifs.

Mais le gouvernement avait en même temps autorisé un grand nombre de loteries. La concurrence fut très vive, et l'Union centrale en souffrit. Elle put cependant, après s'être imposé de lourds sacrifices, recueillir une somme

de 5,506,613 francs. Voici la lettre que, comme président du Conseil d'administration de l'Union centrale, j'adressais le 31 mars 1885 à M. le ministre de l'intérieur, et qui expose dans le détail les phases de l'opération.

« Monsieur le Ministre,

« Conformément aux prescriptions de la Circulaire ministérielle du 4 novembre 1878, j'ai l'honneur de vous adresser à la date du 31 mars, jour fixé pour la clôture des opérations de la loterie de l'Union centrale des Arts décoratifs, tous les documents qui se rapportent à ces opérations.

« Commencée le 1er juin 1882 et terminée le 31 mars 1885, la loterie de l'Union centrale a eu une durée de trente-quatre mois. L'arrêté du 31 mai 1882 qui l'autorisait, fixait à 1,500,000 francs le montant des lots à répartir, et à 14 millions le nombre des billets à émettre, en indiquant que le prix de chaque billet serait d'un franc, avec faculté d'opérer des remises, mais avec interdiction d'élever les prix. Le tirage devait avoir lieu six mois après la notification de l'arrêté, les lots devaient être dépo-

sés à la Banque de France, le bénéfice de l'autorisation ne pouvait être transmis, le montant des frais de la loterie, y compris les lots, ne devait pas dépasser 30 pour 100.

« L'Union centrale s'occupa dès le premier jour du mois de juin 1882 de la confection des billets. Le 3 juin, elle décida, par les soins d'une commission spéciale, de la forme, du libellé et de la gravure de ce billet, dont M. Quentin se rendit adjudicataire le 5 juin, en concurrence avec MM. Richard, Paul Dupont et Lahure. Le 6 juin, une demande fut adressée au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, pour obtenir la jouissance d'une partie des locaux de la porte 4 du Palais de l'Industrie, et le 12, sur une réponse favorable du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, le ministre de l'intérieur constitua la commission de surveillance.

« Le 17 juin, la commission de surveillance tint sa première séance. Dès cette séance, le directeur fut invité à faire connaître son projet de budget pour les six mois fixés comme durée de l'émission, mais sous cette réserve que dès ce moment le président de la commission de surveillance ferait, auprès du ministre de l'intérieur, une démarche pour demander que le

délai fût prolongé s'il était nécessaire, et que le montant des lots fût fixé à deux millions.

« Le projet de budget présenté par le directeur de la loterie s'élevait à la somme de 1,300,000 francs, ce qui, avec les 2,000,000 de lots, offrait une dépense de 3,300,000 francs, en admettant que le placement des quatorze millions de billets pût avoir lieu dans six mois. Les séances des 24, 26, 28 juin, 7 et 13 juillet, furent consacrées au règlement de toutes les questions qui intéressaient l'annonce de l'émission fixée au 31 juillet.

« Le 13 décembre 1882, un premier rapport constatait le placement de 1,730,000 billets, et le 9 février 1883 la loterie de l'Union centrale des Arts décoratifs effectuait à la Banque de France le dépôt des sommes représentant le montant des lots, et, sur la demande que j'eus l'honneur de lui adresser, votre administration voulait bien autoriser l'Union centrale à disposer du suplus des sommes recueillies, soit 300,000 francs, pour frais d'administration et acquisition d'objets d'art.

« Un troisième rapport, en date du mois d'avril 1883, établit que s'il n'y a pas de progression dans le placement des billets, le placement des billets durera encore deux ans et

entraînera, en réduisant de moitié les frais de publicité, une dépense de 5,370,000 francs.

« Vous avez bien voulu à ce moment retarder l'octroi de concessions nouvelles de loteries et accepter, sur ma proposition, d'autoriser un tirage supplémentaire qui élevait le montant des lots de 200,000 francs, mais qui, dans la pensée de la commission de surveillance, devait activer le placement des billets.

« C'est dans les séances qui eurent lieu du 29 juin au 7 août 1883 que ce tirage fut fixé, avec votre autorisation, d'abord au 1er novembre 1883, puis au 15 janvier 1884.

« A la veille de ce tirage, dans la séance du 9 janvier 1884, un quatrième rapport constatait que le placement des billets, qui ne s'élevait pas au-dessus du chiffre de cinq millions le 15 décembre, avait subi une telle progression que le 5 janvier au soir 7,348,000 billets étaient placés. Le 15 janvier, jour du tirage, un nouveau rapport annonçait que le placement des billets atteignait le chiffre de neuf millions.

« Ce jour-là vous m'avez autorisé, après avoir prolongé à trois reprises diverses le délai de six mois accordé pour le tirage, à annoncer au public réuni au Palais de l'Industrie, que le

tirage définitif de la loterie des Arts décoratifs était fixé au 31 juillet 1884, avec faculté d'avancer le tirage.

« A ce moment, la proportion des frais était de 21 pour 100 en déduisant les remises faites sous forme de billets, et de 29 pour 100 en comprenant les remises.

« Pour réduire à leur juste valeur les allégations produites par certains journaux dès l'origine de l'opération, je vous avais demandé l'autorisation de communiquer à la presse la situation de la loterie des Arts décoratifs. Vous avez accepté, en réservant l'opinion de la commission de surveillance. Cette opinion ne fut pas favorable à la proposition.

« Dans la séance du 7 mars, la commission de surveillance, après avoir constaté que 400,000 billets seulement avaient été placés depuis le 15 janvier, ce qui donnait une différence de 200,000 billets en moins sur la période correspondante de 1883, fut saisie par le directeur de la proposition d'avancer le tirage définitif et de le fixer au 30 juin. La commission ajourna toute décision à cet égard; mais le 10 avril, le directeur ayant fait annoncer dans les journaux que le tirage était fixé au 30 juin, la commission fut convoquée d'ur-

gence le 11 avril, et le président demanda au directeur quels étaient les motifs qui avaient pu le déterminer à prendre cette résolution sans l'avis de la commission. Le directeur répondit qu'il avait été informé du projet formé par une autre loterie de procéder à un tirage supplémentaire le 17 juillet, et que pour devancer ce tirage, il avait publié l'annonce; que, d'ailleurs, le mauvais état des transactions commerciales rendant la situation difficile, les frais de publicité absorberaient une grande partie des sommes encaissées, et qu'il y avait peut-être intérêt à provoquer une reprise du placement des billets par l'annonce d'un tirage définitif plus rapproché. La commission décida que le président serait invité à voir le ministre de l'intérieur pour lui exposer la situation et lui demander d'accorder une proportion plus forte dans les frais prévus par l'arrêté du 31 mai 1882, ces frais s'étant accrus, malgré la réduction du personnel opérée le 27 avril, par suite des frais de publicité nécessités par la concurrence des autres loteries.

« Dans la séance du 12 mai, le président informa la commission que le ministre de l'intérieur était disposé à donner toute facilité pour la bonne réussite d'une loterie entreprise dans

un but national, mais qu'il ne pourrait retarder plus longtemps l'octroi de concessions nouvelles, et que la commission de surveillance avait à considérer s'il n'y avait pas un réel intérêt à avancer le tirage de la loterie. Plusieurs propositions furent faites dans cette séance, soit pour organiser un nouveau tirage supplémentaire, soit pour répartir les opérations du tirage définitif sur un grand nombre de jours.

« Du 14 mai au 27 juin, la commission discuta la remise du tirage au 31 juillet, avec fixation de la clôture de l'émission au 15 juin, un marchand de billets s'offrant de faire à ses frais la publicité, à la condition qu'il aurait le monopole de la vente. Le président de la commission de surveillance proposa de maintenir la date du tirage définitif au 30 juin, les craintes d'épidémie étant venues s'ajouter à la mauvaise situation des affaires, et rien ne pouvant faire prévoir que le placement des billets s'effectuerait ultérieurement dans des conditions plus faciles. Le directeur de la loterie ayant demandé au contraire que le tirage définitif fût ajourné au 31 juillet, il fut décidé que le tirage serait fixé à cette date. Cependant, sur une réclamation d'un second marchand de billets, la com-

mission autorisa tous les gros marchands à profiter de la remise de 14 pour 100 précédemment fixée pour l'un d'eux, mais sans décider que la clôture de l'émission ne serait pas fixée au 15 juin.

« A la date du 27 juin le placement des billets s'était tellement ralenti, que la proportion des frais, déduction faite des remises, s'élevait à 40 pour 100, et avec les remises à 52 pour 100 ; cela malgré un rabais exceptionnel consenti par les journaux pour la publicité.

« Le 11 juillet, j'eus l'honneur de vous proposer, au nom de la commission, de nous autoriser à effectuer le tirage des 528 lots en onze jours à partir du 21 juillet pour finir le 31. Vous nous avez accordé, monsieur le Ministre, cette autorisation. Ce même jour, la commission de surveillance avait discuté, sans la trancher, la question des billets non placés qui pouvaient sortir au tirage du 31 juillet.

« Le 31 juillet, à la suite de la dernière séance du tirage, la commission constata que 106 lots formant un ensemble de 770,000 francs, dont le gros lot de 500,000 francs, étaient échus à la Loterie. Il fut décidé, après avoir recueilli les avis, que la question serait soumise au

Conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs. Ce dernier ayant demandé à connaître votre avis, vous avez répondu, conformément d'ailleurs à mon avis personnel, que la loterie de l'Union centrale devait se conformer au précédent de la loterie de Lille, qui avait remis en tirage les lots qui lui étaient échus, et vous avez ajouté que votre sentiment était d'autant plus net sur ce point, que l'annonce de la clôture de l'émission pouvait faire mettre en doute le droit strict de l'Union centrale.

« Il vous paraissait au surplus que le tirage devait être immédiat. Mais après avoir connu le émis vœu par le Conseil d'administration de l'Union centrale, de se voir concéder l'autorisation d'une nouvelle loterie dont les 70,000 francs constitueraient les lots, ou tout au moins d'obtenir une prolongation pour un nouveau tirage d'une durée de cinq mois et renouvelable, vous avez accepté de fixer le tirage définitif au 31 décembre 1884. Les opérations ont donc été reprises le 1er septembre et closes le 31 décembre.

« Dans cette dernière période, bien que les remises aient été élevées à 23 pour 100, le placement des billets était si difficile, que la pro-

portion des frais est élevée à 40 pour 100, déduction faite des remises, et à 60 pour 100 en y comprenant les 23 pour 100 de remises.

« Voici d'ailleurs le résumé des opérations de la Loterie dans les trois périodes susindiquées, telles que ces opérations ont été constatées dans le dernier rapport trimestriel de la commission de surveillance.

« 1° La première période des opérations embrasse le temps écoulé du 31 mai 1882 au 15 janvier 1884, date du tirage supplémentaire de 200,000 francs. Le compte des recettes et des dépenses pendant toute la durée de cette période s'établit ainsi :

« Du 31 mai 1882 au 15 janvier 1884 il a été placé 9 millions de billets sur lesquels il n'a été réellement payé que	Fr.	8.222.583 »
« La différence, 777,417 francs, représente le montant des remises faites aux acheteurs, soit une moyenne de 8 pour 100		777.417 »
Total égal. . .	Fr.	9.000.000 »

« Si l'on compare à ce chiffre d'émission les dépenses, déduction faite des remises, et ne comprenant par conséquent que les dépenses générales dont le chiffre a été de . . . . . Fr. 1.884.482 13

on obtient une proportion de 21 pour 100, en ajoutant les remises ci-dessus. 777.417 »

L'ensemble des frais est de . . . Fr. 2.661.899 13

« 2° La seconde période s'étend du 15 janvier 1884 au 31 juillet 1884, époque du deuxième tirage. Pendant ce laps de temps, il a été placé 2,396,972 billets sur lesquels il n'a été réellement payé que . . . . . Fr. 2.117.311 »

La différence . . . Fr. 279.661 »
représente le montant des remises faites aux acheteurs, soit une moyenne de 12 p. 100.

Total égal . . . . Fr. 2.396.972 »

« Si l'on compare à ce chiffre d'émission les dépenses, déduction faite des remises et en ne comprenant que les dépenses générales dont le chiffre a été de . . . . . Fr. 960.240 36
on trouve une proportion de 40 p. 100.

En ajoutant les remises indiquées ci-dessus. . . . . 279.661 »

Ensemble . . . Fr. 1.239.901 36

la proportion s'élève à 52 p. 100.

« 3° La troisième période va du 31 juillet 1884 au 31 décembre 1884, époque du troisième et dernier tirage. Pendant cette période il a été placé 687,230 billets, sur lesquels il n'a été réellement payé que . . . . . Fr. 524.870 »

La différence . . . 162.360 »
représente le montant des remises faites aux acheteurs, soit une moyenne de 23 p. 100.

Total égal . . . Fr. 687.230 »

« Si l'on compare à ce chiffre d'émission les dépen-

ses, déduction faite des remises, et en ne comprenant que les dépenses générales dont le chifffre a été de . . . . . Fr. 271.242 22
on trouve une proportion de 40 p. 100.

En ajoutant les remises indiquées ci-dessus. . . . . 162.340 »

Ensemble . . . Fr. 433.582 22

la proportion s'élève à 63 p. 100.

« Il résulte de ce qui précède que :

« Pendant que la proportion de vente des billets s'abaissait de la première à la troisième période de 100 à 25 et à 7;

« Dans les mêmes intervalles de temps on constate l'élévation des remises de 8 pour 100 à 12 pour 100 et à 23 pour 100, des frais généraux de 21 pour 100 à 40 pour 100, et des frais, y compris les remises, de 29 à 52 et à 63 pour 100.

« Ces frais sont groupés sous une autre forme dans le tableau suivant :

	Progression décroissante. Vente de billets.	Progression croissante. Dépenses.	
		Remises.	Frais généraux.
	—	—	—
1re Période.	1	1	1
2e —	1/4	1,5	2
3e —	1/15	3	2

« Si l'on prend la quotité des frais pour l'ensemble

de l'opération, on trouve un chiffre de 51.50 se répartissant ainsi :

10 pour 100 aux remises.
17 pour 100 aux lots.
24.50 pour 100 aux frais généraux de toutes sortes.

« En tenant compte de la modification aux termes de l'arrêté du 31 mai 1882, qui vous a été demandée le 11 avril 1884, c'est-à-dire en écartant des frais 17 pour 100 attribués aux lots, on obtient une quotité de 34.50 pour 100, qui dépasse de 4.50 pour 100 la proportion indiquée de 30 p. 100.

Sur les 14 millions de billets à émettre	14.000.000
Il n'a été livré que.	12.084.202
1.915.798 billets sont demeurés invendus, soit	1.915.798

Il reste donc à justifier de l'emploi de 12.084.202 billets vendus, ci	12.084.202
Les remises absorbant sur ce total . .	1.219.418
On se trouve en présence de . . . . . billets placés ferme.	10.864.784
Ls prélèvement de la somme nécessaire au paiement des lots ayant été de . . .	2.045.500
Il reste un total de. . .	8.819.284

La somme demeurée libre à la disposition de l'Union centrale était de	5.812.613
D'où il convient de déduire les intérêts.	306.000
Reste comme produit net de la vente des billets	5.506.613
Les frais généraux s'élèvent à	3.312.671
Total égal . . .	8.819.284

* Les frais généraux se répartissent ainsi :

Confection des billets .	136.751	»
Frais d'installation . .	18.269	50
Appointements et salaires payés au personnel et aux ouvrières; gratifications aux employés des postes	292.303	»
Achat de timbres-poste et frais de messagerie. .	126.550	24
Affiches, prospectus, circulaires et imprimés divers	900.180	50
Timbre des affiches . .	122.681	25
Frais de publicité dans les journaux de Paris, des départements et de l'étranger.	1.648.223	30
Frais de bureaux, expéditions.	67.712	21
Total égal . . .	3.312.661	»

« L'opération ayant duré trente-quatre mois, les diverses opérations se répartissent ainsi :

Confection des billets.	136.751 »	4.022 08
Frais d'installation. .	18.269 50	537 35
Appointements et salaires	292.303 »	8.597 14
Timbres-poste et messagerie	126.550 24	3.722 05
Affiches, prospectus et imprimés	900.180 50	26.475.50
Timbre des affiches. .	122.681 25	3.608 20
Publicité dans les journaux	1.648.232 30	48.477 15
Frais de bureau et expéditions	67.712 21	1.991 53
	3.312.671 »	97.431 40

« Le chiffre le plus élevé des dépenses, celui de 48,000 francs par mois pour frais de publicité dans les journaux de Paris , des départements et de l'étranger, annonces, clichés, réclames, faits divers, circulaires et prospectus, se décompose, d'après la vérification, en une somme de 1,600 francs par jour et par une moyenne de 0 fr. 75 la ligne.

« Ce qui ressort des états vérifiés par la commission de surveillance, c'est que, jusqu'au mois de janvier 1884, l'opération est

demeurée au-dessous des frais prévus, et que depuis le mois de janvier 1884, par suite de l'élévation du chiffre des remises, de l'accroissement des frais de publicité et de la diminution considérable du placement des billets, qu'il faut attribuer au mauvais état des affaires, aux craintes d'épidémie et à la concurrence, la proportion des frais généraux a presque triplé.

« Je ne saurais terminer cette lettre, Monsieur le Ministre, sans vous adresser nos remerciements pour les facilités que votre administration a bien voulu donner à notre œuvre au milieu des difficultés de la période de 1884, que nous n'avons pu réussir à traverser en effectuant le placement complet de nos billets.

« Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de mes sentiments de haute considération et de dévouement.

« ANTONIN PROUST,
« Député,
« Président du Conseil d'administration
de l'Union centrale des Arts décoratifs,
« Président de la Commission de surveillance
de la Loterie des Arts décoratifs. »

Suivent les signatures des membres de la Commission de surveillance :

Bertin, chef du Contrôle de la Banque de France;

Marvejouls, conseiller de préfecture de la Seine;

H. Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs;

Grados, trésorier de l'Union centrale des Arts décoratifs;

G. Berger, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs;

Delamarre-Didot, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs;

Gustave Dreyfus, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs;

Le Commissaire de police du quartier de la Chaussée-d'Antin, délégué de la Préfecture de police.

Une fois en possession des sommes qui lui permettaient de constituer enfin ce musée des Arts décoratifs si impatiemment attendu, l'Union centrale dut se préoccuper de choisir un emplacement. Elle se livra à de nombreuses recherches. Beaucoup de terrains lui furent proposés, mais elle dut les écarter, la

valeur de la plupart de ces terrains étant excessive. D'autre part, elle ne trouvait pas dans les quartiers qui lui semblaient indiqués pour y placer le musée du travail de terrain libre de constructions, et ou bien l'expropriation était impossible, ou bien elle absorbait aussitôt une somme hors de proportion avec les ressources dont la Société disposait.

C'est alors qu'on pensa au terrain domanial sur lequel s'élèvent encore les ruines de l'ancienne Cour des Comptes. Deux objections pouvaient être faites contre ce projet : l'une tirée de l'éloignement du terrain ; l'autre, des dépenses que nécessiterait l'installation du musée au quai d'Orsay.

Sur le premier point, l'Union centrale pensa que les bibliothèques d'art industriel que l'on crée dans tous les quartiers de Paris étaient destinés à devenir de véritables succursales du musée des Arts décoratifs, et d'autre part, que ce musée conçu comme devant être de beaucoup supérieur par la méthode, par les moyens de classement, à ceux qui ont été institués à l'étranger, et devant avoir le caractère d'une usine de reproductions et d'un établissement répandant les modèles sur tous les points de Paris, trouverait dans les facilités de commu-

nication que donne la grande artère de la Seine le moyen de répandre son action.

Sur le second point, l'Union centrale se livra à des études minutieuses et en tira cette conclusion qu'une somme de 3,500,000 francs lui permettrait, en se servant des anciennes constructions, d'abriter dans des conditions parfaites d'élégance et de confort les collections du futur musée.

Des négociations furent engagées avec le gouvernement. Elles aboutirent le 7 février 1885 au dépôt d'un premier projet portant approbation d'une convention provisoire passée entre l'État et la Société pour l'installation du musée national des Arts décoratifs dans le palais d'Orsay restauré. Ce projet fut l'objet d'un rapport favorable de M. Rivet qui, déposé le 25 juillet 1885, ne put venir en discussion avant le renouvellement de la Chambre.

Au mois d'octobre 1886, un nouveau projet était déposé sur le bureau de la Chambre. La convention qui y était annexée différait sensiblement de la première. Il avait paru que la somme de 3,500,000 francs était absolument insuffisante pour permettre de rétablir les anciennes dispositions de l'édifice du quai d'Orsay. Il eût fallu supprimer les deux étages de

la galerie qui donne sur le quai. Quant aux deux bâtiments en aile, ils auraient été rasés jusqu'au sol.

L'édifice restait donc inachevé, sans qu'il fût malaisé de prévoir qu'un jour viendrait où l'obligation de terminer le musée s'imposerait à l'État, appelé à en devenir propriétaire. On estima que dans ces conditions il y avait tout avantage pour ce dernier à construire lui-même, en prenant immédiatement à sa charge les 7,816,000 francs auxquels le Conseil général des bâtiments civils évaluait la construction totale, sauf versement par la Société, à titre de subvention, des 3,500,000 francs qu'elle comptait dépenser pour le premier projet.

En vertu de la nouvelle convention, le musée devenait immédiatement la propriété de l'État. Il devait être dirigé par un conseil de seize membres, dont huit nommés par l'État et huit par l'Union centrale des Arts décoratifs. Le principe de l'entrée gratuite permanente étant admis, il était pourvu aux besoins du musée de deux façons. L'État s'engageait à inscrire chaque année au budget des beaux-arts un crédit de 100,000 francs pour le service du musée. D'autre part, 3,500,000 francs étan affectés par la Société aux constructions, et

2 millions restant encore disponibles sur le produit de la loterie, une somme de 1 million 500,000 francs était prélevée sur ces 2 millions et mise à la disposition du Conseil du musée pour l'accroissement des collections : les 500,000 francs restant étaient conservés par la Société à titre de dotation, comme représentant à peu près, d'après l'inventaire, le prix des collections dont l'État devenait propriétaire.

La convention fut renvoyée à l'examen de la commission du budget. Celle-ci hésita à autoriser l'État à ouvrir de nouvelles dépenses à cause de la situation générale des finances publiques. Aussi la Société engagea-t-elle bientôt avec le gouvernement de nouvelles négociations sur la base de la concession pure et simple à l'Union centrale des Arts décoratifs du terrain domanial de la Cour des comptes. L'entente s'établit sur les trois points suivants : concession de la Cour des comptes à l'Union centrale, après approbation du plan par le Conseil des bâtiments civils; liberté complète laissée à la Société; cession du musée à l'État après trente ans. Une nouvelle convention fut soumise à la Chambre par M. Spuller; elle allait être rapportée par la commission chargée de l'étudier et qui avait chargé d'être l'inter-

prète de son opinion l'honorable M. Rivet, auteur du rapport de 1885, lorsque M. Faye, devenu ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la retira en annonçant que, s'il y avait lieu, il en présenterait une autre basée sur une nouvelle convention, mais qu'il voulait étudier l'installation de la Cour des Comptes sur le quai d'Orsay.

Dans le Conseil même de l'Union centrale, le projet de reconstruction de la Cour des Comptes avait rencontré des adhérents. On y avait envisagé la possibilité de trouver une compensation dans la concession du Pavillon de Marsan, tout d'abord moyennant le sacrifice d'une somme d'argent, ensuite sans sacrifice d'argent, mais avec l'obligation de ne rien modifier dans la disposition intérieure de l'édifice.

Appelé devant la commission spéciale de la Chambre, j'avais déclaré que rien n'était possible ni au quai d'Orsay, ni au Pavillon de Marsan, si l'initiative privée ne trouvait pas auprès des pouvoirs publics une confiance absolue, que depuis 1886 c'était cette confiance qui nous faisait défaut et que, à l'heure même où je parlais, la commission spéciale réclamait vainement du Gouvernement le texte de

la convention intervenue entre lui et l'Union centrale, le ministre alléguant qu'il étudiait l'installation de la Cour des comptes et que dans tous les cas il serait nécessaire de soumettre la convention à un nouvel examen de l'administration des domaines.

De guerre lasse, la commission spéciale déclara (rapport de M. Rivet du 29 novembre 1887) que la convention avec l'Union centrale ayant été retirée et ne lui ayant pas été à nouveau soumise, elle ne pouvait qu'écarter le projet et conclure à la reconstruction de la Cour des comptes sur le terrain du quai d'Orsay.

Aucun ministre n'ayant voulu prendre la responsabilité de présenter à la Chambre une telle conclusion, et aucune commission du budget n'ayant consenti à s'en saisir, les choses demeurèrent en l'état, l'Union centrale écartée, la Cour des comptes ajournée et l'administration responsable de cette situation, offrant pendant la durée de l'Exposition de 1889 en spectacle aux étrangers ce dernier et affligeant vestige de nos discordes civiles.

Le 15 janvier 1890, après la publication dans la *République française* d'un article où je signalais le mauvais vouloir de l'administration

des Bâtiments civils, M. Fallières, qui avait présenté la convention de 1885 et qui était revenu au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, reprenait le projet de concession de l'emplacement du quai d'Orsay à l'Union centrale. Les plans de M. Moyaux étaient approuvés sous réserve d'une modification à introduire dans le dessin de la façade. Tout faisait prévoir une prompte solution.

Le 11 mars 1890, le conseil des ministres approuvait en effet la convention intervenue entre M. Fallières et l'Union centrale. Mais le 17 mars, M. Fallières était remplacé au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par M. Bourgeois. Celui-ci retirait le projet de M. Fallières et transmettait à l'Union centrale le texte d'un nouveau projet de convention.

L'Union centrale, retrouvant à chaque ligne de ce projet la trace de la défiance que manifestaient les conventions de 1886 et de 1887, en demandait la modification. Le 19 avril, M. Bourgeois persistant dans ses vues, soumettait son projet au conseil des ministres qui tout naturellement réclamait l'adhésion de l'Union centrale.

Pressé par le bureau de l'Union centrale de

donner une réponse ferme au sujet de la concession du quai d'Orsay, M. Bourgeois répondait qu'il ne pouvait encore se prononcer, qu'il faisait une enquête auprès de la Cour des comptes et qu'il informerait l'Union centrale en temps utile. Le 5 juillet, les Bâtiments civils étaient transmis aux Travaux publics, sans que l'Union centrale eût reçu de M. Bourgeois d'autre avis.

Après le 5 juillet, M. Yves Guyot ne manifesta ni l'intention de reprendre le projet de M. Fallières, ni l'intention de reprendre celui de M. Bourgeois.

Cependant il fallait aboutir, et cela était d'autant plus urgent que l'administration des Colonies avait étendu dans le Palais de l'Industrie, où l'Union centrale est provisoirement installée, les salles de son musée, et que la situation de l'Union, déjà précaire, se trouvait par suite menacée à brève échéance.

En présence de cette nécessité d'aviser, le 23 juillet de l'année dernière, M. Jules Roche, ministre du commerce et de l'industrie, provoqua sur ma demande dans son cabinet une conférence avec le directeur des travaux de la ville de Paris. Il demanda à M. Alphand de faciliter l'installation du musée des Arts déco-

ratifs dans un des édifices conservés au Champ-de-Mars en vertu de la loi dont j'ai eu l'honneur d'être le rapporteur. M. Alphand entra avec empressement dans les vues du ministre en déclarant qu'il tenait l'œuvre de l'Union centrale pour une œuvre d'un grand intérêt au point de vue national, et en faisant observer que son large programme permettait d'admettre la société Meissonier, avec laquelle il était en pourparlers, comme sous-locataire de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Je convoquai chez moi les membres du bureau de l'Union centrale et, après deux entrevues que j'eus avec M. Alphand, je prévins, le 1er août, l'administration que le directeur des travaux de Paris proposait de signer avec moi un projet de bail qui créerait à l'Union centrale un droit de priorité sur toute demande de concession du palais des Beaux-Arts. Je fus autorisé à signer le projet de bail et une commission fut nommée pour étudier les modifications à apporter à ce projet, en même temps que les conditions d'installation du musée des Arts décoratifs dans le palais des Beaux-Arts au Champ-de-Mars.

La convention proposée donnait à l'Union centrale le palais des Beaux-Arts tout entier,

moins le rez-de-chaussée de la galerie Rapp, avec entrée spéciale sur l'avenue de La Bourdonnais. Elle autorisait l'Union à sous-louer et à faire dans l'édifice toute installation qu'elle jugerait utile, à charge par elle d'abandonner cette installation ou de l'enlever, après un délai de trois ans, si elle croyait devoir se retirer, après dix-huit années, si elle demeurait dans le palais des Beaux-Arts. L'Union centrale avait la faculté de céder à la Ville les installations utilisables à dire d'experts, telles que chauffage, éclairage et double vitrage. La convention était d'ailleurs, selon l'expression du directeur des travaux de Paris, un acte de mutuelle confiance.

Elle fut envoyée à la troisième commission du conseil municipal, qui lui opposa de vives critiques et proposa au conseil de ne voter qu'une convention provisoire d'une année, avec la ressource de poursuivre les négociations pour une concession définitive. J'étais d'avis d'accepter ce projet, persuadé qu'un an ne se passerait pas sans que l'accord fût complet et définitif entre la Ville de Paris et l'Union centrale. Mais celle-ci se refusa à entrer dans la voie que je lui indiquais, et le 19 février dernier je remettais à l'assemblée générale

ma démission de président de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Depuis lors, la question de la constitution du musée des Arts décoratifs sur l'emplacement du quai d'Orsay a fait un nouveau pas en avant. M. Yves Guyot, ministre des travaux publics, avait soumis à la Chambre un projet d'aliénation du terrain et des ruines de l'ancienne Cour des comptes. Sur ma demande, la commission du budget repoussa ce projet, estimant qu'il y avait intérêt pour l'État à ne pas se dessaisir d'un terrain où les sous-sols et fondations représentent une mise de fonds considérable et peuvent être utilisés dans une reconstruction d'ensemble.

A la date du 1er juin dernier, M. Georges Berger, mon successeur à la présidence de l'Union centrale, ayant repris le projet de convention du 15 janvier 1890, j'ai, au nom de la commission du budget, proposé à la Chambre l'adoption de cette convention dans les termes suivants :

« Les motifs qui ont déterminé la commission du budget et qui doivent vous déterminer sont de deux sortes. Il y a d'abord cette considération générale que l'un des premiers devoirs de l'État est d'encourager l'enseigne-

ment des arts par tous les moyens qui s'offrent à lui, soit directement, soit en prêtant son assistance aux efforts de l'initiative privée. Il y a ensuite la question particulière de l'emploi d'un terrain qui présente depuis trop longtemps l'affligeant spectacle des derniers vestiges de notre dernière guerre civile.

« Sur le premier point il ne saurait être contesté que, en aidant au développement d'un musée qui se propose de disposer tous les objets d'art dans l'ordre décoratif et d'en répandre la connaissance à l'aide des procédés de reproduction, l'État poursuivra une œuvre des plus profitables au travail national.

« Il s'est en effet produit au cours de ce siècle un véritable mouvement en faveur des institutions du genre de celle que l'Union centrale a réalisée et qu'elle se propose de compléter. C'est la France qui en a eu l'initiative. C'est elle qui s'y est pratiquement associée la dernière. Tandis que partout, en Europe et hors d'Europe, les gouvernements, considérant le développement de l'art comme une des principales forces de l'industrie, cherchaient à faire connaître ses innombrables applications à l'aide de musées d'art décoratif, on ne constatait de la part de nos pouvoirs publics

que des tentatives fort intéressantes, il est vrai, mais isolées. L'action privée qui s'est, dès la fin du siècle dernier, émue de la situation dans laquelle la France pouvait se trouver placée par le fait de la suppression des corporations et de la disparition de l'enseignement que chaque industrie y puisait, a redoublé d'efforts en 1848. A ce moment un groupe d'artistes et d'industriels, à la tête desquels se trouvaient Barye, Klagmann et Feuchères, a réclamé énergiquement la création d'un musée des Arts décoratifs pouvant venir en aide à toutes les industries. L'action publique s'est emparée de l'idée en Angleterre et successivement dans les autres pays. En France, des associations particulières ont pendant longtemps seules poursuivi la réalisation du plan formé par Barye, Klagmann, Feuchères et leurs amis. C'est à deux de ces associations, l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* et la *Société du musée des Arts décoratifs*, réunies en 1882, reconnues à cette date comme établissement d'utilité publique sous le nom d'*Union centrale des Arts décoratifs* et autorisées à se constituer des ressources à l'aide d'une loterie, que l'on doit le musée actuellement installé au Palais de l'Industrie. La

loterie de l'Union centrale des Arts décoratifs a mis en outre cette société en possession d'un capital qui lui permet d'édifier les constructions nécessaires au développement de son musée et d'enrichir les collections qu'il renferme, à la condition toutefois que l'État lui concède le terrain qui recevra ces constructions.

« L'État, qui a déjà mis à la disposition des industries d'art, à Cluny, à la galerie d'Apollon, au Trocadéro et au dépôt du Mobilier national, des collections propres à leur venir en aide, ne saurait se refuser à approuver l'octroi du terrain du quai d'Orsay à la Société de l'Union centrale.

« Il est inutile, d'ailleurs, d'insister sur les avantages qu'offre la concession qui vous est demandée. Sa durée est courte. Les profits qu'en peut retirer le travail national sont des plus grands.

« Sur la question particulière de l'emploi du terrain du quai d'Orsay une seule objection a été présentée. C'est l'objection opposée depuis 1885 à l'attribution du terrain du quai d'Orsay à l'Union centrale des Arts décoratifs. Ceux qui la renouvellent déclarent qu'ils sont partisans de la concession d'un terrain et même d'un immeuble pour l'installation d'un

musée des Arts décoratifs, dont ils ne méconnaissent pas l'intérêt, mais que ce terrain et cet immeuble s'offrent dans le pavillon de Marsan, qui a l'avantage d'être relié au Louvre, où sont déposées nos principales collections et dont on doit écarter les administrations publiques toutes les fois que l'occasion s'en présente. Une loi, disent-ils, affecte à la Cour des comptes le pavillon de Marsan, mais cette loi peut être rapportée. Il y aurait d'autant plus d'utilité à la rapporter que, malgré les aménagements faits à l'intérieur du pavillon de Marsan pour recevoir la Cour des comptes, celle-ci y sera toujours moins bien logée que dans le palais du quai d'Orsay relevé. Ils ajoutent que le gouvernement a tenu si peu compte de la loi qui affecte le pavillon de Marsan à la Cour des comptes qu'il a fait, il y a peu de temps, étudier officiellement l'installation de la Cour des comptes au quai d'Orsay.

« Il est facile de répondre que cette étude même que l'on invoque démontre que l'installation de la Cour des comptes au quai d'Orsay entraînerait une dépense élevée, tandis que M. le ministre des Travaux publics s'engage, moyennant une dépense beaucoup moindre, à installer la Cour des comptes au pavillon de

Marsan ; que, d'autre part, le projet de construction du musée des Arts décoratifs sur le quai d'Orsay a été étudié et prévu depuis de longues années par M. Moyaux, que dans sa dernière forme il a été approuvé dès le mois de février 1890 par le conseil des Bâtiments civils, et qu'il n'y a plus qu'à en autoriser l'exécution pour que les travaux soient immédiatement commencés.

« En résumé, entre l'aliénation du terrain du quai d'Orsay et son utilisation, il n'y a pas de terme moyen, et la meilleure utilisation, la plus prompte, la plus économique, la plus avantageuse pour l'État est certainement celle qui consiste à affecter ce terrain au musée des Arts décoratifs. »

Ce rapport a été discuté dans la séance de la Chambre du 29 octobre dernier. Dès le début de la discussion, j'ai pris la parole en ces termes :

« Messieurs, le 23 octobre 1890, M. le ministre des travaux publics a déposé sur le bureau de la Chambre un projet de loi qui réclamait l'aliénation du terrain domanial du quai d'Orsay et l'emploi des sommes à provenir de cette aliénation pour des travaux dont l'urgence était reconnue.

« La précédente commission du budget a rejeté le projet d'aliénation de ce terrain, en se retranchant derrière les conclusions de la commission spéciale nommée par l'honorable M. Fallières en 1889.

« Cette commission spéciale avait, en effet, conclu à l'unanimité que l'État ferait une perte sèche en lotissant le terrain, parce que, par le fait de cette vente par lots, les acquéreurs ne pourraient pas tenir compte de la valeur très considérable des sous-sols et des fondations, qui ne pouvaient être utilisés que dans une reconstruction d'ensemble.

« La commission du budget actuelle a partagé l'avis de la commission du budget qui l'a précédée. Mais elle a insisté pour qu'il fût mis un terme à un état de choses déplorable et affligeant qui dure depuis plus de vingt ans, et pour que les ruines du quai d'Orsay fissent place à une reconstruction pouvant utiliser les sous-sols et fondations de l'ancienne Cour des comptes.

« Quelle devait être cette reconstruction?

« Messieurs, en 1881, lorsque j'étais ministre des Arts, j'avais proposé que l'on employât le terrain du quai d'Orsay et le terrain voisin de la caserne d'Orsay à l'édification

d'un musée du travail, d'un de ces musées comme l'étranger en possède et qui ont été édifiés partout sur un programme rédigé par des Français en 1848.

« Le projet que j'avais eu l'honneur de présenter n'a pas été repris, ou du moins n'a pas été retenu par les ministres qui ont succédé au cabinet dont je faisais partie. Mais quelques années après, l'Union centrale des Arts décoratifs, qui est issue de deux sociétés, l'une fondée en 1848, à l'initiative de laquelle je viens de faire allusion, l'autre créée en 1875 par M. le duc de Chaulnes, l'Union centrale des Arts décoratifs, dis-je, qui se trouvait en possession d'un capital de 6 millions provenant de la loterie qu'elle avait été autorisée à faire, demanda à l'État, dès le 6 février 1885, la concession du terrain domanial du quai d'Orsay pour y élever le musée des Arts décoratifs qu'elle était en train de former. Ce fut, à ce moment, l'honorable M. Fallières qui présenta à la Chambre le premier projet de convention; c'est d'ailleurs l'honorable M. Fallières qui présenta, le 15 janvier 1890, le dernier des nombreux projets de convention intervenus entre l'État et l'Union centrale pour l'édification sur le quai d'Orsay du musée des Arts

décoratifs ; ce dernier a été soumis au conseil des ministres le 15 janvier 1890.

« Le 1er juin dernier, l'honorable M. Berger, agissant au nom de l'Union centrale des Arts décoratifs, a demandé à la Chambre de vouloir bien reprendre la convention de M. Fallières et de vouloir bien concéder à l'Union centrale le terrain du quai d'Orsay, pour qu'elle y élevât son musée. La commission du budget, après avoir approuvé cette convention, a entendu M. le ministre des travaux publics, qui s'est mis d'accord avec elle, à la condition que les crédits qu'il avait demandés pour des travaux urgents seraient examinés immédiatement après que vous auriez tranché la question du quai d'Orsay, c'est-à-dire que ces crédits seraient discutés par la Commission dans le cas où vous concéderiez le terrain domanial du quai d'Orsay à l'Union centrale des Arts décoratifs.

« C'est dans ces termes que le rapport que j'ai eu l'honneur de présenter à la Chambre a été rédigé. Je n'ai pas besoin d'insister sur les avantages que doit recueillir l'État de l'adoption de la convention du 15 janvier 1890, légèrement et presque insensiblement modifiée par M. le ministre des travaux publics d'accord avec l'Union centrale.

« L'économie de ce projet remet, au bout de quinze ans, entre les mains de l'État le musée des Arts décoratifs construit aux frais de l'Union centrale, moyennant une dépense de 3,171,000 francs, sur les plans approuvés de M. Moyaux, et enrichi non seulement des collections que nous avons formées depuis dix ans, mais de celles qui pourront être formées dans le délai de quinze années qui va s'écouler.

« La durée de la construction est fixée à deux ans. Il n'y a, comme vous le voyez, aux termes de la convention qui vous est proposée, qu'une concession temporaire de quinze années de la part de l'État.

« Cette concession est faite à une société d'initiative privée, et cette concession, avec tous ses bénéfices, accroît la fortune de l'État après quinze ans et lui permet de réaliser une œuvre d'utilité nationale.

« Je demande donc à la Chambre de vouloir bien tout d'abord faire bénéficier la proposition de l'honorable M. Berger de l'urgence, et ensuite de faire confiance à l'initiative privée dans cette circonstance, en passant à la discussion de l'article unique que lui propose la commission du budget.

« Il me suffira de rappeler, pour engager la

Chambre à faire une fois de plus confiance aux efforts de l'initiative privée, que nombre d'institutions qui ont été utiles, dans ce pays, au travail et aux travailleurs sont dues aux efforts de l'initiative privée, que c'est à elle en particulier que sont dues les écoles d'arts et métiers et l'école centrale des arts et manufactures, pour ne citer que quelques-unes des plus récentes.

« Je demande donc à la Chambre de voter la déclaration d'urgence et de passer ensuite à la discussion et au vote de l'article unique qui approuve la convention annexée. La Chambre fera, je le répète, une œuvre de haut intérêt national. »

A la suite de ce discours, et après que MM. Berger, Yves Guyot eurent répondu à quelques critiques présentées par M. Royer, de l'Aube, la Chambre adopta à mains levées la convention intervenue entre l'État et l'Union centrale des Arts décoratifs.

Pendant les neuf années de ma présidence, du 1er février 1881 au 19 février 1890, l'Union centrale n'a pas seulement poursuivi la constitution du musée des Arts décoratifs, elle s'est attachée à développer les créations qui lui

étaient léguées par les deux sociétés qui l'ont formée et à ajouter à ces créations des institutions nouvelles.

Son plus ancien établissement, la Bibliothèque de la place des Vosges, s'est considérablement accru. Le nombre des lecteurs a augmenté dans une proportion notable et qui témoigne une fois de plus de l'heureuse influence que l'Union exerce sur les industries parisiennes. Des services de reproduction : ateliers de moulage, de photographie, de galvanoplastie, ont été institués dans le double but d'aider à l'enseignement et de compléter le musée.

La *Revue des Arts décoratifs* et le *Portefeuille des Arts décoratifs* ont reçu des soins tout particuliers. Pour faire suite aux conférences, l'Union centrale a inauguré dans les galeries du Musée des visites qui ont le caractère de conférences-promenades et dont le succès a été très vif auprès des élèves de nos écoles spéciales de professions.

A ce propos, il convient d'insister sur le grand intérêt qu'a l'Union centrale de développer son œuvre d'enseignement. On ne peut pas oublier que l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie a ouvert en 1865

le premier concours entre les écoles de dessin. Dès cette époque, les écoles de Paris et des départements répondirent à l'appel de l'Union au nombre de deux cent trente-neuf et envoyaient huit mille dessins, modelages et petits modèles exécutés selon la spécialité de leurs études.

En 1887, ce concours a été renouvelé, d'accord avec l'administration des Beaux-Arts, et il a donné les meilleurs résultats. Dans le même ordre d'idées, l'Union centrale a tenu à se mettre en relation étroite avec les bibliothèques d'art industriel de Paris et des départements, comme avec les musées étrangers qui, presque tous, lui ont offert leur concours.

L'Union centrale ne pouvait pas négliger une autre attribution qui lui a été léguée par ses devanciers : c'est celle qui se rapporte à l'organisation des expositions périodiques.

Neuf expositions ont été ouvertes depuis 1863, sans compter celles qui ont été organisées en dehors des expositions périodiques : le salon des Arts décoratifs, l'exposition Baudry, l'exposition des maîtres japonais modernes, l'exposition Lepic et, en 1889, l'exposition des projets du concours ouvert entre les architectes, les sculpteurs et les peintres pour des compo-

sitions d'ordre décoratif. Toutes ces expositions n'ont pas été également heureuses au point de vue de l'impulsion qu'on en attendait et au point de vue des résultats financiers, mais toutes ont montré l'intérêt que prend et que doit prendre l'Union centrale à toutes les tentatives qui se font dans le domaine de l'art décoratif.

Je me suis, au sujet de cette dernière expression, expliqué à plusieurs reprises. On ne saurait, à mon avis, concevoir l'objet d'art sans une fonction décorative, et c'est pour ce motif que je n'ai jamais compris que le musée des Arts décoratifs n'ait pas un caractère d'universalité et qu'on persiste à le vouloir destiner à telle catégorie ou à tel quartier de travailleurs plutôt qu'à telle autre fraction d'artistes ou à tel autre emplacement dans Paris. Le seul problème à résoudre est, il me semble, de faire ce musée complet, accessible à tous ceux qui peuvent en user.

Mais je reviens aux expositions pour dire que l'Union centrale ne s'est pas tenue aux expositions françaises ; elle s'est transportée au dehors. Amsterdam, Rome, Bruxelles, Trieste, Copenhague lui ont tour à tour réservé une place qu'elle a dignement occupée.

Toutes les fois, d'ailleurs, que l'Union centrale fera quelque part acte de présence, elle n'y recueillera pas seulement les sympathies qui s'attachent à toute œuvre désintéressée, elle y développera son programme qui tient dans un mot : « Enseignement. »

Je manquerais à un devoir si je ne signalais pas dans cette revue de l'œuvre que l'Union centrale des Arts décoratifs a accomplie depuis neuf ans les dons généreux qu'elle a suscités. La bibliothèque et le musée ont été honorés de legs d'une réelle valeur et des dons incessants leur ont été faits. L'Union a été aussi la cause d'initiatives dont je veux signaler l'une des principales.

A l'issue de l'exposition que nous avions organisée en 1882, un banquet réunit à l'Hôtel-Continental la plupart des membres du cabinet, les commissaires étrangers à l'Exposition universelle de 1878 et des membres du conseil d'administration de l'Union centrale, ainsi que des collectionneurs.

M. Cernuschi était parmi les convives, et je fis dans mon discours allusion aux circonstances dans lesquelles il avait demandé ses lettres de naturalisation. C'était en 1870, au lendemain même de la capitulation de Paris,

c'est-à-dire à une date des plus douloureuses pour notre patriotisme. M. Cernuschi se leva et prononça les paroles suivantes :

« Il y a des effluves à certains moments. En ce moment-ci, c'est l'effluve de l'amour de la France qui parcourt les airs, et je m'en sens enveloppé. J'éprouve ce soir les mêmes sentiments que j'éprouvais le jour où les Prussiens sont entrés à Paris. Ce jour-là j'ai demandé la nationalité française. C'était pour moi un acte de foi. La France est vaincue, la France sera triomphante. Aujourd'hui, je fais un testament auquel je ne pensais guère en entrant dans cette salle. Je lègue à la ville de Paris tous mes bronzes de Chine et du Japon et la maison qui les contient.

« Je ne sais si cette forme de testament est écrite dans le Code, je crois que, d'après la loi, il faut un témoin ou deux, mais ici il y en a davantage. Combien sommes-nous ? Nous sommes bien ici deux cents ; eh bien, vous êtes tous témoins de ce que j'ai dit ; mon honneur est engagé. Je n'ai point d'enfants et mes frères seront bien contents d'apprendre ma déclaration de ce soir. Je n'ai pas la prétention de faire un sacrifice méritoire, parce que, vrai-

ment, abandonner quand on meurt, ce n'est pas une grande générosité. Ainsi je ne m'en vante pas. Je dirai seulement que cet ensemble de pièces que je lègue a ce mérite qu'il représente l'histoire du bronze dans l'extrême Orient, depuis les temps les plus reculés de la Chine jusqu'à l'ouverture du Japon.

« Je désire que mon legs à la ville de Paris soit une preuve de la sincérité de mes sentiments pour la France. »

M. Cernesson, membre du conseil municipal de Paris, assistait au banquet et prit dans des termes empreints d'une vive gratitude, acte du don magnifique que M. Cernuschi venait de faire à son pays d'adoption. Quant à moi, je ne pus que remercier en quelques mots mon excellent ami qui, après m'avoir fait le grand honneur, à une époque douloureuse, de m'apporter sa demande de grande naturalisation, venait dans une réunion de la Société que je présidais de montrer, par un don magnifique, à quel point il était Français.

Nous vivons dans un temps où les conditions de la production et de l'échange subissent une transformation complète. Jamais, à aucune

époque, l'ardeur et l'émulation n'ont été plus grandes. Chacun s'efforce d'être le plus instruit et le mieux outillé pour se créer un avantage sur son voisin. Il n'est pas une nation qui, après avoir consenti les plus grands sacrifices pour assurer le respect de son sol, n'ajoute de nouvelles dépenses aux dépenses qu'exige la défense nationale pour développer son action dans les arts, dans l'industrie, dans le commerce. Le danger apparaît à tous d'autant plus menaçant qu'il ne s'agit plus seulement d'une lutte entre les pays de la vieille Europe, mais que ces pays rencontrent sur les marchés neutres, que chacun cherche à conquérir, et sur leurs propres marchés, l'élément nouveau du travail transatlantique.

La France a ce privilège qu'elle doit à des siècles d'études, d'avoir sur les autres nations une supériorité incontestable et incontestée en matière artistique. Il y a eu cependant, sinon un mouvement de recul, tout au moins un temps d'arrêt à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci.

Pour que l'art français ressaisisse ses forces, retrouve sa voie, reprenne sa marche, il suffit de le ramener à l'étude de son propre passé. C'est en se rendant un compte exact de ce

sentiment de la mesure, de la proportion, de ce que l'on pourrait appeler la notion du compréhensible, que l'art français arrivera promptement à se renouveler.

Les sociétés comme l'Union centrale des Arts décoratifs, qui dans un but d'utilité publique ont le désir d'unir toutes les bonnes volontés, sans distinction d'origine, d'occupation ou d'opinion politique, ont un premier devoir, c'est de provoquer l'union entre tous ceux qui pratiquent les arts. Elles doivent chercher à faire disparaître les préjugés qui classent les artistes en catégories et qui les éloignent les uns des autres pour le plus grand dommage de la gloire et de la richesse nationales. Elles sont tenues, d'autre part, d'inviter les pouvoirs publics à seconder l'œuvre d'enseignement qu'elles poursuivent et qui est au suprême degré une œuvre de patriotisme, puisque de son succès dépend le maintien et le développement de la fortune de la France.

TABLE DES MATIÈRES

		Pages.
Avant-propos.		1
Chapitre	I. — L'administration centrale des beaux-arts.	1
—	II. — L'enseignement	33
—	III. — La conservation	99
—	IV. — La construction et la décoration.	143
—	V. — Les expositions des beaux-arts de 1889	164
—	VI. — L'Union centrale des arts décoratifs ; — ses origines ; — son programme	183

Paris. — Typographie Gaston Née, 1, rue Cassette. — 3951.

24 E24009

G. CHARPENTIER ET E. FASQUELLE, ÉDITEURS
11, rue de Grenelle, Paris
Extrait du Catalogue de la BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
à 3 fr. 50 le volume

DERNIÈRES PUBLICATIONS

LÉON A. DAUDET
Germe et Poussière . . . . . 1 vol.

THÉOPHILE GAUTIER
La Nature chez elle. — La Menagerie intime . . . . . 1 vol.

EDMOND DE GONCOURT
Outamaro . . . . . 1 vol.

ABEL HERMANT
Serge . . . . . 1 vol.

ARSÈNE HOUSSAYE
Louis XVI . . . . . 1 vol.

JULES HURET
L'Enquête sur l'évolution littéraire . . . . . 1 vol.

JACQUES MADELEINE
Fils d'Étoile . . . . . 1 vol.

HECTOR MALOT
Anie . . . . . 1 vol.

CATULLE MENDÈS
La Femme-Enfant . . . . . 1 vol.

OSCAR MÉTÉNIER
Les Cabots . . . . . 1 vol.

JEAN REIBRACH
La Vie brutale . . . . . 1 vol.

JEAN RICHEPIN
Les Cauchemars . . . . . 1 vol.

MAURICE TALMEYR
La Cormière . . . . . 1 vol.

GÉNÉRAL TCHENG-KI-TONG
Les Parisiens peints par un Chinois . . . . . 1 vol.

ANDRÉ THEURIET
Le Mari de Jacqueline . . . . . 1 vol.

LÉON TOLSTOÏ
Plaisirs vicieux . . . . . 1 vol.

ÉMILE ZOLA
L'Argent . . . . . 1 vol.

ENVOI FRANCO PAR POSTE CONTRE MANDAT

7477. — Imprimeries réunies, rue Mignon, 2, Paris.